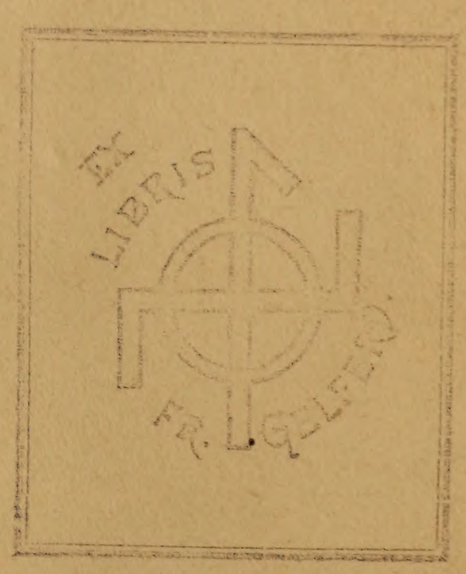


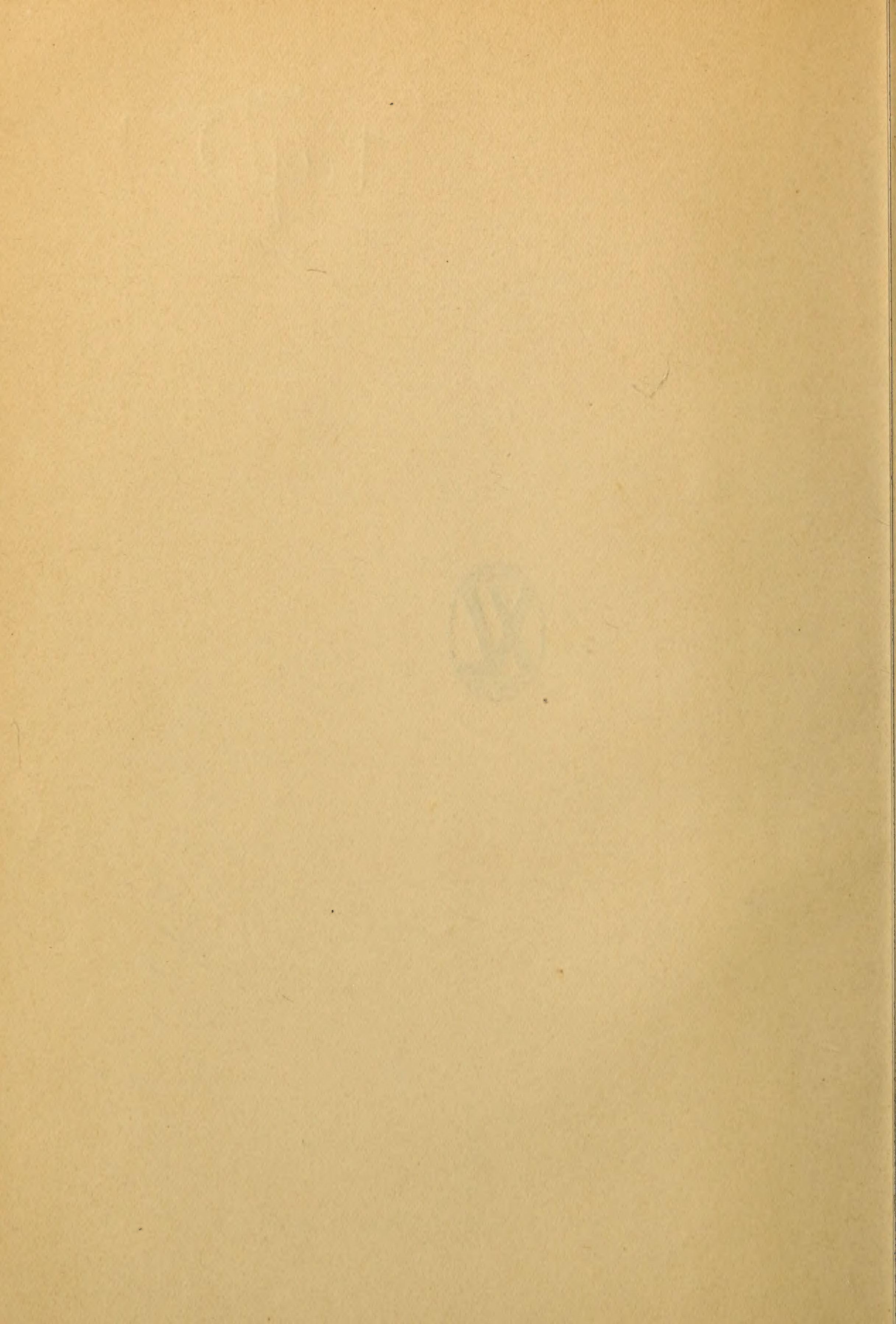


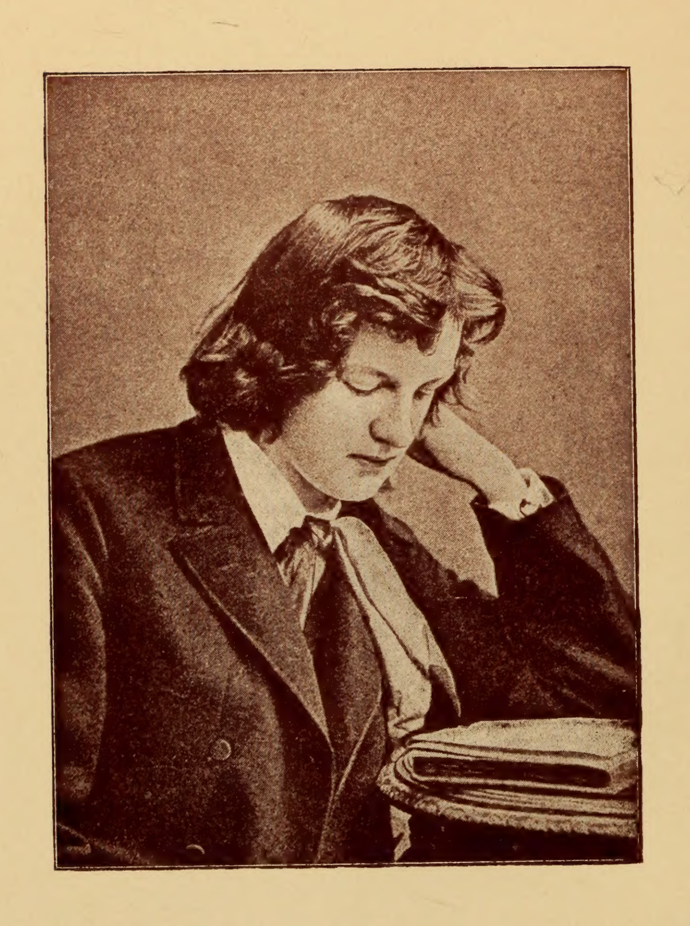












GERHART HAUPTMANN
Siebzehnjährig
(DER XENIEN-VERLAG ZU LEIPZIG)

Die literarische Gegenwart

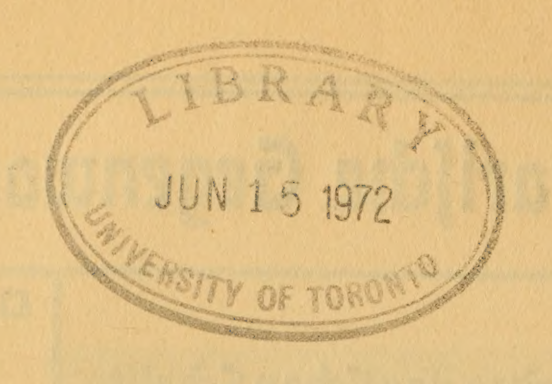
20 Jahre deutschen Schrifttums 1888–1908

von

Richard Urban

mit einem Bilde Gerhart Hauptmanns
und einem Geleitwort Max Kretzers

Erschienen unter Vorbehalt aller Rechte
im Xenien-Verlag zu Leipzig 1908


LIBRARY
JUN 15 1972
UNIVERSITY OF TORONTO

Ueberſicht des Inhalts.

Geleitwort.

Der Verfasser dieses Buches hat mich gebeten, eine kleine Vorrede zu schreiben, was hiermit geschieht: nicht zum Lobe, nicht zum Tadel, auch nicht aus Freundschaft (die nicht besteht) für Autor und Verleger, sondern lediglich aus dem selbstlosen Drange heraus, einem neuen Manne zu nützen und dabei etwas persönliche Meinung, gespickt mit einigen passenden Zitaten, anzubringen.

Vor allem einen Wink an den Verfasser. Es sind ihm verschiedene Flüchtigkeiten unterlaufen, die hoffentlich mehr auf das Konto des Druckfehlerteufels als auf sein eigenes zu setzen sind. Auf Seite 193 z. B. spricht er von „Trinkernovellen“ in meinem „Meister Timpe“, die sich mit Leichtigkeit „aus dem Gesamtgefüge des Romans herauslösen könnten“. Das soll ihm erst bei Erscheinen einer neuen, durchgesehenen Auflage vergeben sein.

Sonst aber hat er sein Buch mit Temperament, mit Liebe zur Sache und mit gerechter Achtung vor Dichtern und Schriftstellern geschrieben, die etwas geleistet haben.

Nicht immer kann man das von Literarhistorikern sagen. Auf manche von ihnen paßt das, was Fielding im ersten Kapitel des elften Buches seines unsterblichen „Tom Jones“ über gewisse Kritiker anführt: „Wenn ein Mensch, der den Fehlern und Gebrechen anderer nur

zu dem Zwecke nachspürt, um sie an die große Glocke zu schlagen, und sie aller Welt bekannt zu machen, den Namen eines Lästerers und Verleumders verdient — warum sollte dann ein Kritiker, welcher ein Werk mit derselben böswilligen Absicht liest, nicht ebenso gut ein Bücherlästerer und Verleumder genannt werden?"

Und wie viele Bücher werden mit böswilliger Absicht gelesen, nicht einmal gelesen, sondern nach dem bereits schiefen Urteil eines Leichtfertigen noch schiefer kritisiert, sodaß auch hier das Wort Fieldings zutrifft: „Derartige Urteile, mögen sie nun der eigenen Vermutung und Voreingenommenheit oder den Berichten anderer entnommen sein, kann man gerechtermaßen als lästerhafte, verleumderische Kritik betrachten."

Schließlich bekommt der ursprünglich schon faule Extrakt einen sechsten Aufguß, der natürlich dem faden Geschmack des jeweiligen neuesten Literaturkundigen (»unkundigen wäre viel richtiger!) vollkommen entspricht. Rühmliche Ausnahmen, wozu ich die glänzenden Namen Max Koch, Karl Lamprecht, Adalbert von Hanstein, Erich Schmidt, Richard M. Meyer rechne, dürfen natürlich nicht unerwähnt bleiben. Und weiter sagt Fielding: „Endlich ist der Verleumder eines Buches auch der Verleumder des Autors, denn so wie man keinen Menschen Bastard nennen kann, ohne seine Mutter eine H . . . zu nennen, so kann man auch kein Buch „elendes Zeug", „entsetzlichen Unsinn" nennen, ohne den Autor einen Dummkopf zu heißen, eine Bezeichnung, die — wenn auch im moralischen Sinne der eines Schurken vorzuziehen — doch in weltlicher Hinsicht eine weit verderblichere ist.

Und wie viele solcher „bösen Menschen" gibt es! „Teils um zu schreiben — teils sich zu reiben", würde vielleicht Wilhelm Busch gesungen haben.

So kann die ruhige Art, in der Richard Urban in dem vorliegenden Buch sein Urteil abgibt, nur wohltuend berühren. Immer ist er sachlich, immer ist er von Respekt vor dem Können erfüllt, und wo er vielleicht wankend wird in seiner Ansicht und zur Parteilichkeit neigt, zitiert er lieber einen bedeutenden, gleich ihm vorurteilslosen Kritiker, bevor er Gefahr läuft, einen neuen Beweis für Fieldings scharfe Anklagen zu geben.

„Kein Buch kann anders komponiert werden", sagt Martial. Also konnte das vorliegende Werk auch nur der Individualität des Verfassers entsprechend ausfallen.

Möge es in diesem Sinne gelesen und verstanden werden: als ein gesunder Leitfaden zur Einführung in die neue Literatur, der zur Lektüre der hervorgehobenen Bücher anregen soll!

Charlottenburg, im März 1908.

Max Kretzer.

Vorwort.

Dieses Buch handelt nicht von Toten, sondern nur von Lebenden. Von sämtlichen Dichtern, die es schildert, sind erst fünf für immer verstummt: Hermann Conradi, Ludwig Jakobowski und Otto Erich Hartleben, die alle drei im jugendlichen Alter gestorben sind, Theodor Fontane, der bereits zu den Alten zählte, als er sich mit seinen Werken in die Reihe der Jungen gestellt hat, und Wilhelm Arendt, der in geistiger Umnachtung dahinsiecht. Dadurch wird von vornherein die Stellung dieses Buches bestimmt, das keine Literaturgeschichte im eigentlichen Sinne gibt, sondern vielmehr ein literarisches Zeitbild der Gegenwart zeichnet, in dem Bestreben, zu einer klaren Anschauung unserer neuesten Literatur beizutragen. Nur dieser Klarheit wegen sind Persönlichkeits- und Gruppenbildungen herausgearbeitet worden, viel natürlicher würde es sein, nur das eine gewaltige Kolossalgemälde hinzustellen. Aber die Feinheit der Linien ginge darunter verloren. Manch einer der modernen Dichter müßte gegenüber denen, die als Führer der Bewegung überhaupt gelten, völlig verschwinden. Andererseits schwindet die Gefahr, Namen im Übermaß zu nennen, die typisch wohl für diese oder jene literarische Erscheinung, nicht aber als Dichter-

persönlichkeit sind, je klarer die Anschauung des Gesamtbildes wirkt. Erst die spätere Zukunft hat es zu erbringen, wieviel sie als Individualitäten zu gelten haben.

Die Darstellung dieses Buches ist daher mehr eine synthetische als eine kritische. Denn die größte Gefahr für das Schaffen Mitlebender liegt in der Kritik. Dadurch erlahmte Bürger und verbitterte Hebbel, dadurch verstummte Grillparzer und wurde Heinrich von Kleist die Waffe in die Hand gedrückt! „Dem hervorbringenden Talent", sagt schon Goethe von der Kritik, „ist sie ein böser Nebel, ein fallendes Licht, das den Baum in seiner Schöpfungskraft zerstört vom grünen Schmucke der Blätter bis in das tiefste Mark und die verborgenste Faser." Die heutige Kritik pflegt nur Gift zu verspritzen, niederzudrücken, wo sie ermuntern sollte. Im Gegensatz dazu stellt sich dieses Buch nicht nur der Dichtung der Gegenwart, sondern auch jedem einzelnen Dichter von vornherein als Freund gegenüber. Das hindert durchaus nicht, einen Tadel auszusprechen, im Gegenteil: er wird nur um so ehrlicher sein.

Dem Dichter dient man aber nicht nur dadurch, daß man seine Werke betrachtet, sondern ihn vor allen Dingen selbst reden läßt. Darum ist in diesem Buche das Hauptgewicht auf ein möglichst plastisches Bild der Dichtungen gelegt, das um so treuer ist, als es durch den Dichter so viel als möglich selbst gemalt wird.

Dadurch wird es möglich, daß man selbst in einer skizzierten Abhandlung das Dichtwerk als solches genießen und einen kritischen Standpunkt einnehmen lernt. Wo die Kritik des Buches schärfer betont wird, da geschieht es einerseits, um gegen Dichter, die von der Parteien Haß oder Gunst eine mehr als einseitige Be-

handlung erfahren haben, einen unbefangenen Standpunkt einzunehmen oder andererseits, um eine persönliche Auffassung, wo sie von der hergebrachten abweicht, zu begründen. Selbstverständlich sind sowohl größere Literaturgeschichten, wie die von A. Bartels, R. M. Meyer, A. v. Hanstein, als auch vor allen Dingen monographische Werke, wie die von Bulthaupt, Schlenther, Grotthuß, Busse u. a., in ausgiebiger Weise herangezogen und oft zitiert worden, was nicht eine Schwäche, sondern ein Vorzug dieses Buches sein dürfte. Denn eine Stimmenmehrheit führt bekanntlich am ehesten zu einer Stimmeneinheit.

Das Buch bietet sich allen als Führer an, denen die deutsche Literatur der Gegenwart ein ebenso ernstes Studium ist wie die Technik und Naturwissenschaft. Mehr als je ist die gegenwärtige deutsche Kunst der Pulsschlag der deutschen Kultur. Die Literatur der Gegenwart kennen und genießen heißt: Kulturwerte schaffen für den Einzelnen und für die Gesamtheit. Dieses Buch hat seinen Zweck erst dann erfüllt, wenn man es aus der Hand legt, um dafür die Dichtungen selbst einzutauschen!

Berlin-Schöneberg, im März 1908.

R. Urban.

I. Kapitel.

Die moderne Literaturbewegung des Jahres 1888.

Die deutsche Literatur des neuen Jahrhunderts steht im Zeichen des Dramas. Das ist durchaus keine ungesunde Entwickelung, denn nur auf diesem Wege kann eine deutsche Volksliteratur geschaffen werden. So war es bei den Griechen, so war es zur Zeit der sogenannten klassischen Periode unserer deutschen Dichtung, in der Zeit Schillers und Goethes. Gewiß hat sich die deutsche Literatur mit der Dichtung Goethes den Adelsbrief geschrieben, aber es ist ein völlig verkehrter und immer mehr überwundener Standpunkt, wenn wir mit Goethes Tod die Entwickelung unserer Dichtung als abgeschlossen betrachten wollten. Im Gegenteil ist gerade Goethe typisch für eine Weiterentwickelung in dem Sinne, als der große Dichter hier das erste Mal zugleich der große Naturforscher ist.

„Dieselbe Macht", sagt Wilhelm Scherer, „welche Eisenbahnen und Telegraphen zum Leben erweckte, dieselbe Macht regiert auch unser geistiges Leben: Sie räumt mit den Dogmen auf, sie gestaltet die Wissen-

schaft um, sie drückt der Poesie ihren Stempel auf. Die Naturwissenschaft zieht als Triumphator auf dem Siegeswagen einher, an den wir alle gefesselt sind."

So ist es nicht zu verwundern, daß mit der Zeit, als sich die Naturwissenschaften den ersten Platz unter den Geisteswissenschaften überhaupt verschafften, etwa seit der Mitte des vorigen Jahrhunderts, mit dem Auftreten Darwins und Häckels, der naturwissenschaftlichen Philosophie Nietzsches, die Grundanschauungen des Klassizismus und der Romantik immer mehr zurücktreten gegenüber einem Streben nach Lebenswahrheit, nach Realismus.

Dazu kam, daß wir in der geistigen und literarischen Entwickelung anderer Völker dieselbe Beobachtung machten, ja daß diese uns den Ruhm der schnelleren Umwandlung der wissenschaftlichen Werte in dichterische vorweg nahmen, so daß die jungdeutsche Literatur deswegen oft sogar — und nicht ganz mit Unrecht — als unter fremdländischem Einfluß stehend betrachtet wird. Allerdings muß ohne weiteres zugestanden werden, daß trotz des großen nationalen Aufschwunges, den Deutschland durch die siegreichen Kriege Wilhelms I. nahm, ein schier maßloser Einfluß fremder Elemente sich geltend machte. Französische Dramen und Romane erschienen uns vorbildlich, dazu kam die Einwirkung von Norden und Osten. Die Skandinavier, voran Ibsen und Björnson, haben unverkennbar der deutschen Literatur der letzten Jahrzehnte die Weglinien markiert, während der russische Einfluß eines Dostojewski, Trugeniew und Tolstoi sich weniger in einer Nachahmung als vielmehr in übertriebener Wertschätzung geäußert hat. Aber der deutsche Genius, wenn er auch seinen Blick oft starr auf fremde Vorbilder gerichtet hielt, ist trotzdem seinen eigenen Weg

gegangen und hat sich eine bedeutsame moderne Literatur geschaffen.

Die politisch großartige Entwickelung Deutschlands im Zeitalter Bismarcks tritt naturgemäß am augenfälligsten in der Reichshauptstadt in Erscheinung. Berlin wurde der Sammelpunkt aller politischen und natürlich auch künstlerischen Größen Deutschlands, das geistige Nervenzentrum, das reflektorisch dem Reiche seine Gesetze diktierte. So mußte die neue deutsche Literatur in Berlin entstehen, sie blieb keine höfische wie die in Weimar zur Zeit Karl Augusts, oder wie die in München um König Ludwig, sondern wurde sozial und durchsetzte alle Volksschichten. Wenn aus dieser Vorherrschaft Berlins auch später ungesunde Verhältnisse resultierten, so war es für das Erste nur freudig zu begrüßen, daß die moderne Literatur von Berlin ausging: denn dadurch erhob sie von vornherein Anspruch auf nationalen Charakter.

Wenn wir nach diesen Gesichtspunkten versuchen, uns ein Bild von der jüngsten deutschen Literatur zu malen, so müssen wir von vornherein festhalten, daß es unmöglich ist, abgrenzende Linien zu ziehen oder abschließende Urteile zu fällen — ebenso unmöglich, wie man mit seinen Händen die gleitenden Wellen greifen und in Formen zwingen kann; denn ein abschließendes Urteil kann nur über Epochen und Persönlichkeiten gefällt werden, deren Werk der Vergangenheit angehört, deren Ideale bereits verwirklicht und von nachfolgenden Generationen weiter ausgebaut worden sind. Aber jedenfalls können wir mit offenem Auge die literarischen Bewegungen unserer Tage verfolgen, auch auf die Gefahr hin, daß wir hier oder da zu subjektiv urteilen, hier überschätzen und dort unterschätzen. Unsere Ab-

sicht ist es, in den so verworrenen Zuständen der Tagesliteratur, den hart aufeinander stoßenden Meinungen und Schlagwörtern, die richtige Mittellinie zu ziehen, um wenigstens nicht ungerecht zu werden.

Es bleibt nun noch zu entscheiden, wie weit wir unsere Blicke nach rückwärts richten müssen, um ein klares Bild unserer neuesten Literatur zu erhalten. Man hat oft versucht, das große Ereignis des vorigen Jahrhunderts, den deutsch-französischen Krieg von 1870 und die Gründung des deutschen Kaiserreichs, als Ausgangspunkt zu nehmen. Aber einmal hat gerade dieser Krieg auf die deutsche Gegenwartsliteratur überhaupt keinen Einfluß ausgeübt, vielmehr erst indirekt durch die sozialen Verhältnisse, die sich daraus entwickelt haben. Dann gehört auch das Wirken jener Dichter schon zu sehr der Vergangenheit an, als könnten sie für die Gegenwart noch ernstlich in Frage kommen. Endlich versuchte jene Zeit in die Vergangenheit zurückzugreifen durch ihre ohnmächtige Bemühung um Roman und Epos, so daß sie auf die Weiterentwickelung der deutschen Literatur geradezu hemmend eingewirkt hat.

Von den Dichtern, deren erstes Wirken durch die historisch-große Zeit so sehr beeinflußt worden ist, daß sie noch heute auf der Wende ihres Alters jene Fessel nicht abzustreifen vermocht haben, kommt ernstlich nur Ernst v. Wildenbruch in Betracht, der als typisch, als an der Grenze zweier Welten stehend angesehen werden kann. Wie Theodor Fontane in „Irrungen und Wirrungen" und „Stine" die neue Zeit künstlerisch in sich erlebt hat, so auch Wildenbruch in seiner „Haubenlerche", ohne aber in dieser neuen Zeit das Wesen seines Seins zu finden, ohne sich in ihr heimisch zu fühlen. Die Wurzeln seiner Kraft liegen zu

sehr in der Vergangenheit, sind traditionell, aber seinen Tribut mußte auch Wildenbruch der neuen Zeit, der Moderne, entrichten.

Von diesem Gesichtspunkt aus müssen wir, wenn wir ihn für die jüngste Literaturbewegung reklamieren, Ernst v. Wildenbruch betrachten, nicht als den Historiendichter, sondern als den Dichter der „Haubenlerche" und des „Astronomen". Die „Haubenlerche" führt uns in das Jahr 1890, der „Astronom" bis an die Wende des Jahres 1887 zurück. Wenn selbst Ernst v. Wildenbruch sich von einer ihm gar nicht wesensverwandten Richtung fortgerissen fühlte, daß er sein künstlerisches Schaffen in ihren Dienst stellt, muß diese Bewegung gewiß eruptiv eingesetzt und um sich gegriffen haben.

So können wir in der Tat das Jahr 1888 als Ausgangspunkt unserer Wanderung durch die moderne deutsche Literatur wählen, jenes Jahr, in dem der Naturalismus in Deutschland die Herrschaft antrat und mit ihm eine gewaltige Revolution der deutschen Literatur herbeigeführt wurde. Lange genug hatte der Kampf der Jungen gegen die Alten getobt, bis endlich die überschäumende Kraft jener den Sieg davontrug. Erbittert hatten die Alten an der überlieferten Form festgehalten, am historischen Drama, Adolf Wildbrandt und Paul Heyse, um so mehr, als ihr der kunstsinnige Herzog Georg II. von Meiningen neues Blut zugeführt hatte. Es ist gewiß eines seiner größten Verdienste, daß er Wildenbruchs „Karolinger" aufführte und so eines der stärksten deutschen Bühnentalente aus vergeblichem, jahrzehntelangem Ringen nach Anerkennung erlöste.

1882 erfolgte die endliche Aufführung der „Karolinger“ in einem regelrechten Theater Berlins, dem Viktoria-Theater unter der Leitung des Direktors Scherenberg. „Die Karolinger“ zündeten zur Verwunderung der neuen Literaturpropheten. Kein Stück aus dem modernen Leben, und doch wirkte es mehr als ein solches — es wirkte mit elementarer Gewalt. Die „Karolinger“ hielten ihren Einzug in das Königl. Schauspielhaus zu Berlin und fanden auch hier eine begeisterte Zuschauermenge. Alles, was Ernst v. Wildenbruch in jahrelangem Harren geschaffen hatte, ergoß sich jetzt wie ein Sturzbach über die deutschen Bühnen. So wurde gewissermaßen das historische Drama an der Wende der neuen Zeit zu frischem Leben erweckt — aber es war nur ein Pyrrhussieg!

Auch das 1883 gegründete „Deutsche Theater“ in Berlin belebte zunächst die Klassikervorstellungen. Es gab aber bald diesen zwecklosen Kampf auf, verfiel allerdings sogleich ins Extrem, indem es zu ohnmächtigen französischen Machwerken und Oskar Blumenthals oberflächlichen Lustspielen griff.

So hatte Karl Bleibtreu völlig Recht, in seiner Broschüre „Revolution in der Literatur“ zu klagen: „Es ist, als wären die furchtbaren sozialen Fragen für die deutschen Dichter gar nicht vorhanden. Und doch ist unsere Zeit eine wilderregte, gefahrdrohende. Es liegt wie ein Schatten über dem ganzen neuen Reich trotz des kurzen, blendenden Sonnenscheins. Es ist daher die erste und wichtigste Aufgabe der Poesie, sich der großen Zeitfragen zu bemächtigen. Zugleich gilt es, das alte Thema der Liebe nun im modernen Sinne, losgelöst von den Satzungen konventioneller Moral, zu beleuchten.“

Die Bleibtreusche Forderung nach Realismus hatte sich, allerdings zuerst im Roman, in der Tat schon verwirklicht. Zuerst in Frankreich durch Emile Zola. In Berlin war es zuerst Max Kretzer, der die großen sozialen Zeitfragen in seinen Romanen behandelte. Von Kretzer aber führt kein Weg zum modernen Drama, da seine Dichtung eine ausgesprochen epische ist, wie die seiner Vorbilder Dickens, Freytag, Spielhagen. Das moderne deutsche Drama wurde durch einen Mann geboren, der zwar selbst kein dramatisches Talent ist, sondern ein vorwiegend lyrisches: Arno Holz, unter dessen Beteiligung 1886 zu Berlin die literarische Vereinigung „Durch“ geschaffen war, die zuerst das Wort „Moderne“ prägte im Gegensatz zur „Antike“.

„Unser höchstes Kunstideal“, hieß die sechste seiner zehn Thesen, „ist nicht mehr die Antike sondern die Moderne“.

These V: „Die moderne Dichtung soll den Menschen mit Fleisch und Blut, mit seinen Leidenschaften in unerbittlicher Wahrheit zeigen, ohne dabei die durch das Kunstwerk sich selbst gezogene Grenze zu überschreiten, vielmehr um durch die Grenze der Naturwahrheit die ästhetische Wirkung zu erhöhen“.

In dem eigentlichen Kampf um die Moderne waren weniger die Dramatiker, als vielmehr die Lyriker und Romandichter erbitterte Gegner gewesen. Die Zeit verhalf den Romandichtern zum Sieg, aus deren Reihe Sudermann und Kretzer als die machtvollen Führer hervorragten. Die Technik ihrer bedeutendsten Romane, des „Katzenstegs“ sowohl wie des „Meister Timpe“, weist auf die nahe Verwandtschaft mit dem Drama hin, sie machen beide den Eindruck erzählter Dramen. Obwohl aber Sudermann bald sich im Fluge

die Bühne eroberte, kann er für das Einsetzen der neuen Literaturepoche nicht als typisch angesprochen werden. Vielmehr kommt hier ein ausländischer Dichter in Betracht: Henrik Ibsen.

Allerdings war es nicht mehr als ein Zufall, daß durch Ibsen der Naturalismus bei uns einsetzte. Denn Ibsen ist nichts weniger als Naturalist. Aber die großen historischen und religiös-philosophischen Dramen seiner besten Mannesjahre blieben in Deutschland ziemlich unbekannt, bis er durch die Aufführung seiner „Gespenster“ als der endlich ersehnte Heiland gepriesen wurde. Im Berliner Residenztheater wurden sie 1887 unter der Direktion von Anton Anno aufgeführt und machten Ibsens Namen zu einer fast unheimlichen Berühmtheit.

Die Wirkung des Stückes war von einer erschütternden Furchtbarkeit. Obwohl das Problem des Dramas in dem rein menschlichen Gegensatz zwischen Frau Alwing und dem Pastor Manders, den Emanuel Reicher spielte, zu suchen ist, fand man es in dem schrecklichen Ende des jungen Oswald, der die geschlechtlichen Sünden seines Vaters mit Verblödung büßen muß. Die Vererbungstheorie, das große naturphilosophische Problem der Gegenwart, war künstlerisch und dramatisch wirksam gestaltet. Der Gedankendichter Ibsen, der von einer Idee ausgeht und zu ihr wieder zurückgeht und darin Wesensverwandtes mit unserm Schiller zeigt, galt als Schilderer des Gräßlichen, des Nervenaufrüttelnden etwa im Sinne Zolas: als Naturalist. Mit dem Tage der Gespensteraufführung trat der Naturalismus in Deutschland seine Herrschaft an: die Moderne hatte auf der ganzen Linie gesiegt!

Mit lauter Stimme verkündeten zwei Kritiker von Ruf des Norwegers Lob, Otto Brahm und Paul Schlenther, denen es bald gelang, als Leiter der vornehmsten literarischen Bühnen Berlins und Wiens (Lessingtheater und Burgtheater) ihren Kampfruf in Kampf selbst umzusetzen.

Allerdings erhoben sich auch sehr bald Stimmen gegen den Norweger. Karl Bleibtreu spricht in seinem Roman „Größenwahn" sehr bald von Ibsen-Schwindel. Und in dem ersten Drama Gerhart Hauptmanns, das trotzdem von Ibsen durchaus beeinflußt ist, „Sonnenaufgang", fragt Helene Loth: „Vielleicht geben Sie mir Auskunft, man redet so viel von Zola und Ibsen in den Zeitungen. Sind das große Dichter?" Und Loth antwortet: „Es sind gar keine Dichter, sondern notwendige Übel, Fräulein. Ich bin ehrlich durstig und verlange von der Dichtkunst einen klaren, erfrischenden Trunk. Was Zola und Ibsen bieten, ist Medizin."

Aber diese Stimmen verhallten doch gegenüber der Brahms, der in einem Essay über Ibsen diesen in Verkennung seines großen Kunstschaffens vom „Volksfeind" bis „Kaiser und Galiläer", das Brahm nur als Einleitung nimmt, zum Naturalisten stempelt. So war es kein Wunder, daß der Mann, der Ibsen für die deutsche Bühne gleichsam entdeckt hatte, vom Grafen Bolko von Hochberg als Direktor an das Königliche Schauspielhaus berufen wurde. Trotzdem kam noch einmal ein Vorstoß gegen die naturalistische Dichtung, der aber auch ohnmächtig verlief, obwohl er dem jungen Herrscherwillen Wilhelms II. entsprang.

Die Zeit war nicht nur künstlerisch, sondern auch politisch neu geworden. Wilhelm I. war am 9. März

1888 gestorben und schon am 15. Juni folgte ihm Friedrich III. Der erste Kaiser hatte nie weitgehende künstlerische Interessen gehabt, ebenso wie der große Kanzler des neuen Reiches; Friedrich III. aber hatte sich schon als Kronprinz viel mit Dichtern und Künstlern umgeben. Man erhoffte eine neue Blütezeit wie zur Zeit der Hohenstaufen, zum mindesten wie die in München unter Ludwig II. Friedrichs früher Tod trug viel Kunsthoffnung zu Grabe. Nun richteten sich alle Blicke erwartungsvoll auf den jungen Kaiser. Konrad Alberti gab zuerst dem Hoffen des jungen literarischen Deutschlands Ausdruck in der Broschüre: Was erwartet die deutsche Literatur von Wilhelm II.? Der neue Kaiser gab in seiner impulsiven Art bald selbst die beste Antwort darauf. Im Winter erschien er in dem damals von Ludwig Barnay neugegründeten „Berliner Theater" zur Aufführung von Adolf Wildbrandts historischem Schauspiel „Der falsche Waldemar". Kein Wunder, daß Ernst v. Wildenbruch, dem sich damals wieder die Bühnen hermetisch verschlossen, mit den „Quitzows" in das Königliche Schauspielhaus einziehen konnte. Kaiser Wilhelm trat warm für die „Quitzows" ein, ließ sie sogar in einer besonderen Vorstellung für die Berliner Schulen aufführen. Die dramatische Kunst sollte seiner kaiserlichen Politik dienstbar gemacht werden.

Aber auch Wildenbruch konnte sich seines scheinbaren Erfolges nicht lange erfreuen. Man wollte eben nicht mehr Hermelin und Harnisch auf der Bühne sehen, nicht Dichtung: sondern Wahrheit. Konnten die Dramen der Neuen auf unseren ständigen Bühnen keinen Boden fassen, so wollte man literarische Vereine den Zwecken des neuen Dramas dienstbar machen. Es wurde von Maximilian Harden und Theodor Wolff die

„Freie Bühne" ins Leben gerufen, deren Leiter allerdings Otto Brahm wurde. „Uns vereinigt der Zweck," hieß es in ihrem ersten Bericht, „unabhängig von dem Betriebe der stehenden Theater und ohne mit diesen in einen Wettkampf einzutreten, eine Bühne zu begründen, welche frei ist von den Rücksichten auf Theaterzensur und Gelderwerb. Es sollen während des Theaterjahres in einem der ersten Berliner Schauspielhäuser etwa zehn Aufführungen moderner Dramen von hervorragendem Interesse stattfinden, welche den ständigen Bühnen ihrem Wesen nach schwerer zugänglich sind."

Leider wurde von diesem Programm recht wenig verwirklicht, da es Brahm verstand, in ganz persönlicher Kunstauffassung die Tätigkeit der „Freien Bühne" zu bestimmen. Er wählte ausländische Autoren und Dramen, die sämtlich die sexuelle Frage behandeln. Mit Ibsens „Gespenstern" wurde wieder begonnen, die diesmal durch das Spiel von Agnes Sorma („Regina") noch gewaltiger wirkten als vordem im Residenztheater. Tolstois „Macht der Finsternis" sollte folgen, dann Björnson, Strindberg, Goncourt — endlich, um auch den Deutschen Zugeständnisse zu machen, Anzengruber und Fitger. Alles bekannte Dichter mit schon vorher bekannten Dramen! Keiner der harrenden jungdeutschen Dramatiker sollte zu Worte kommen. Aber schon nach der Gespensteraufführung gelang es, daß der zweite Abend doch dem Erstlingswerk eines noch gänzlich Unbekannten gehörte, der schnell zu dem Glanz seines Ruhmes emporsteigen sollte: Gerhart Hauptmann mit seinem „Sonnenaufgang".

Die Buchausgabe des Schauspiels trug die Widmung: Bjarne P. Holmsen, dem konsequentesten Realisten, Verfasser von „Papa Hamlet" zugeeignet infolge der

Anerkennung der durch sein Buch empfangenen, entscheidenden Anregung.

Unter dem Pseudonym Bjarne P. Holmsen verbargen sich die beiden jungdeutschen Dichter Arno Holz und Johannes Schlaf, die episch wenigstens die Technik des neuen Dramas vorgezeichnet haben, nach der Gerhart Hauptmann seine Gestalten formte. In Gerhart Hauptmann haben wir nicht den großen, aber den größten dramatischen Dichter der Gegenwart. Eine Entwickelung über ihn hinweg hat sich bisher nicht geltend machen können, höchstens eine solche um ihn und mit ihm. Denn Gerhart Hauptmann hat die Empfindungsschwankungen des deutschen Geistes der Gegenwart in sich mitgelebt und künstlerisch schaffend gestaltet. Obwohl die Hauptseite seines Schaffens stets die naturalistisch-soziale sein wird, hat er nichtsdestoweniger den symbolistischen und subjektivistischen und alle die andern Schritte des neuen Dramas getan und sich als führend erwiesen. Die Geschichte des neuesten Dramas ist mit ihm vorläufig zu Ende.

II. Kapitel.

Gerhart Hauptmann.

Auf derselben „Freien Bühne“, die am 20. Oktober 1889 Hauptmanns erstes Schauspiel „Vor Sonnenaufgang“ brachte, wurde am 7. April 1890 die „Familie Selicke“ von Holz-Schlaf aufgeführt, die dadurch selbst ihren konsequenten Realismus in einem Bühnenwerk verkörperten. Es ist nur dem zeitlichen Unterschied zuzuschreiben, daß die „Familie Selicke“ nicht als bahnbrechendes Stück für das neue Drama angesprochen worden ist. Jedenfalls muß anerkannt werden, daß dieses Stück viel mehr als das Hauptmanns in der äußeren Technik etwas völlig Neues ist. Es ist allerdings fast ein Glück zu nennen, daß keine starren Prinzipienreiter, wie sie Holz-Schlaf damals waren, die Führer der dramatischen Neuerer geworden sind, sondern Gerhart Hauptmann, der realistische Kraft genug besaß, um dem Drama bedeutende Anregung zu geben und Werke zu schaffen, deren Hauptvorzug die Schärfe der Menschenbeobachtung ist.

Das Neue, was sich bei Hauptmann scharf ausprägt, ist die Wirklichkeit in ihren peinlichsten Ausdrucksformen, seine Menschen reden und schweigen in ihrer eigenen Zunge. Dialekt, Nachlässigkeit der Aussprache, äußeres Gebahren, alles wurde genau nach der Wirklichkeit kopiert. Aufbau und Stil im hergebrachten Sinne verschwand völlig hinter dem einfachen Darlegen der Verhältnisse, die einen Ausschnitt aus dem Leben geben. Es ist völlig falsch geurteilt, wenn man unter dem Naturalismus die Darstellung besonders niedriger und häßlicher Dinge und Gesinnungen zu finden meint: er äußert sich einfach in der Nachbildung der Wirklichkeit, einerlei, ob sie schön oder häßlich, bedeutend oder nichtig ist. Der Naturalismus ist ein rein formaler ästhetischer Begriff, der mit der Moral und dem Kultus des Häßlichen nichts zu tun hat. Auch schöne Dinge können naturalistisch, auch häßliche künstlerisch dargestellt werden.

Gerhart Hauptmann nennt sein erstes Drama „ein soziales". Kein Wunder, daß soziale Probleme ihn zur dramatischen Gestaltung drängten. Darwin und Marx waren seine Führer auf der einen, Tolstoi und Ibsen auf der anderen Seite. Der „Bahnwärter Thiel", eine novellistische Studie, ging 1887 dem „Sonnenaufgang" voran, gewissermaßen als wollte Hauptmann sich naturalistisch in Stoff und Stil erproben. „Vor Sonnenaufgang" ist eine Dorftragödie, das tragische Schicksal eines verratenen Weibes aus dem Volke. Hauptmann wählt von vornherein seine schlesische Heimat zum Schauplatz seiner Dramen, er stellt sich dadurch von selbst unter den Zwang der Wahrheit. Freilich sagt er in seinem „Sonnenaufgang" Jauer statt Falkenberg, Witzdorf statt Weißstein.

Alfred Loth, ein sozialdemokratischer Agitator, kommt in das schlesische Dorf, wo er seinen Jugendfreund Hoffmann findet, der die älteste Tochter eines reichen schlesischen Kohlenbauers geheiratet hat. Die sittlichen Zustände dieser Bauernfamilie sind die allertraurigsten. Der alte Bauer Krause ist ein Säufer, der sich in der Trunkenheit sogar seiner jüngsten Tochter in unsittlicher Weise nähert. Seine zweite Frau ist ebenfalls dem Trunk ergeben und steht in einem ehebrecherischen Verhältnis mit einem halbidiotenhaften Nachbar, „Kahl-Willem", an den sie obendrein ihre zweite Stieftochter Helene verkuppeln will. Hoffmann hat in seinem brutalen Egoismus Krauses älteste Tochter Martha nur des Geldes wegen geheiratet. Denn diese Tochter trinkt ebenfalls, eine erblich Belastete, für deren Sünden ihre Nachkommenschaft büßen muß. Ihr erstgeborenes Kind ist mit Branntwein großgesäugt und schon im vierten Lebensjahre daran zugrunde gegangen.

— — „Nach der Essigflasche hatte das dumme Kerlchen gelangt, in der Meinung, sein geliebter Fusel sei darin. Die Flasche war herunter, und das Kind in die Scherben gefallen." — —

Ihr zweites Kind kommt tot zur Welt. Ihr Mann, der an der Seite eines solchen Weibes völlig zum Gesinnungslumpen wird, sucht sich durch anderweitige Liebe schadlos zu halten und wagt es, seine lüsternen Augen sogar zu seiner jungen Schwägerin Helene zu heben. Diese Tochter ist rein geblieben, innerlich und äußerlich, eine Lilie mit weißer Blüte, deren Wurzeln im Sumpf stehen. Ihr Innerstes ist erfüllt von Sehnsucht nach Befreiung aus dieser verpesteten Umgebung. Wie eine Ertrinkende greift sie deshalb nach den Armen Alfred Loths, der sie liebt. Aber Loth steht seine politische

Mission über seiner Liebe. Durch Dr. Schimmelpfennig erfährt er, daß seine Braut einer Säufer- und Potatorenfamilie entstammt. — „Elend, durchgängig ... Suff! Völlerei, Unzucht und infolge davon — Degeneration auf der ganzen Linie."

Darum verläßt er sie, weil er keine ungesunde Nachkommenschaft zur Welt bringen will. — „So steht es: Es gibt drei Möglichkeiten, entweder ich heirate sie, und dann ... nein, dieser Ausweg existiert überhaupt nicht. Oder — die bewußte Kugel. Na ja, dann hätte man wenigstens Ruhe. Aber nein. So weit sind wir noch nicht, so was kann man sich einstweilen noch nicht leisten — also: leben! kämpfen! — weiter, immer weiter ... da könnte ich ja nun wohl — gehen." — — —

Helene zieht den Tod der Schande vor. Sie ersticht sich, gerade in dem Augenblicke, wo ihr vertierter Vater mit lallender Trinkerstimme aus dem Wirtshaus heimkehrt.

Diese Inhaltsangabe des sozialen Dramas kann natürlich nur den rohen Gang der Handlung wiedergeben, die poetischen Feinheiten des Stückes muß sie notgedrungen übersehen. Was Gerhart Hauptmann in diesem Drama aus voller Seele gibt, gehört zu dem Größten überhaupt, was er geschaffen hat. Allerdings mit Mitteln, die auf der Bühne völlig versagen. Die Natur ist in intimster Stimmung gezeichnet, gleichsam als müsse sich der Dichter reinigen von der häßlichen Wahrheit, die zu schildern sein Beruf ist. „Durch den Torweg erblickt man weitgedehnte Kleefelder und Wiesenflächen, zwischendurch schlängelt sich ein Bach, dessen Lauf durch Erlen und Weiden verraten wird. Am Horizont ein einzelner Bergkegel. Allerorten haben die Lerchen eingesetzt und ihr ununterbrochenes Getriller schallt bald näher,

bald ferner in den Gutshof herein.“ Die Liebesszene zwischen Helene und Loth ist voll naiven Lebens, dessen Zauber niemand zu widerstehen vermag. Gerade Helenens Gestalt zeigt den echten Dichter. In diesem Sinne sagt auch Berthold Litzmann von Hauptmann: Wenn etwas die Gewähr bietet, daß in Gerhart Hauptmann das Zeug nicht zu einem modernen, sondern zu einem nationalen Poeten steckt, national in dem Sinne, daß er dunkler Gefühle Gewalt, die in unserm Herzen schlafen, zu wecken weiß, so ist es eben die Beobachtung, aus wie reinen ungetrübten Sinnen, mit wie unbefangenem Urteil dieser Dichter auch die Verhältnisse und Menschen zu sehen und zu schildern vermag, die ihm in seinem gegenwärtigen Anschauungskreis ein überwundener Standpunkt sind. Eine tiefe Sehnsucht nach Reinheit und Unschuld weist ihm inmitten der modernen naturalistischen Bewegung eine Stellung für sich an. Er kann reine Frauen und Mädchen schildern, ihm stehen zu Gebote volle Brusttöne für jene Liebesleidenschaft, die stärker ist als der Tod, und er weiß auch für die weltüberwindende Macht des schlichten christlichen Glaubens herzergreifende Töne zu finden! —

Unverkennbar ist, so subjektiv Hauptmann auch seinen Stoff gestaltet hat, daß ihm Tolstois „Macht der Finsternis“ vorgeschwebt hat, als er das Sonnenaufgangs-Drama schuf. Das schlesische Bauernhaus birgt nicht weniger Greuel als das russische. Allerdings ist Tolstois Drama ein im eigentlichen Sinne soziales, während Hauptmann im Grunde genommen doch nur ein individuelles Schicksal, eben das Helenens, gibt, sein Stück also eine Familiengeschichte ist. Das ist eigentlich nur in den „Webern“ und im „Florian Geyer“ anders, sonst allen Dramen Hauptmanns typisch.

So nennt er schon sein zweites Drama „Das Friedensfest" geradezu „eine Familienkatastrophe". Erschienen ist es 1890 und „dem Dichter Theodor Fontane ehrfurchtsvoll zugeeignet". Konnte es früher auf der Bühne keinen festen Fuß fassen, so hat es jetzt durch die Aufführung in dem intimen Raume der „Kammerspiele des Deutschen Theaters" in Berlin eine geradezu suggestive Wirkung ausgeübt. Die Vorgänge dieser Dichtung spielen sich ab an einem Weihnachtsabend der achtziger Jahre in einem einsamen Landhaus auf dem Schützenhügel bei Erkner.

Einfach furchtbar, wie Dr. Schimmelpfennig die Zustände im „Sonnenaufgang" nennt, sind auch im „Friedensfest" die Zustände der Familie des Dr. Scholz. Eine seelisch kranke Familie, krank, weil die Eltern nicht zueinander passen und sich gegenseitig krank machen — krank, weil die Kinder von früh auf den Zank der Eltern sehen mußten und keine rechte Erziehung genossen. Dr. Scholz hat Frau und Kinder verlassen und zwar nach einem furchtbaren Vorgang. Der jüngere Sohn Wilhelm, der aus eigener Kraft Künstler geworden ist, hat einen jungen Musiker in das Elternhaus eingeführt. Der Vater verdächtigt seine Frau in schimpflichster Weise mit diesem Freund und wird von Wilhelm mit einem Schlag ins Gesicht dafür gezüchtigt. Wilhelm stürmt aus dem Vaterhaus davon, und auch der Vater hat es für immer verlassen. Die Mutter ist einsam mit der hysterischen Tochter zurückgeblieben, der älteste Sohn Robert, ein zynischer Egoist, ist Kaufmann geworden. Der gute Wille zum Friedensfest lockt sie oft genug, aber immer wieder legt sich mit schwerem Druck eine Geisterhand auf diese gequälten Seelen. Unselige Menschen gehen hoffnungslos durch ihr Schicksal, das völliger Zusammenbruch ist.

Diesen kranken Menschen stehen gesunde gegenüber, Wilhelms Braut Ida und ihre Mutter. Sie sehen voll Hoffnung in die Zukunft, das Weihnachtsfest soll das Friedensfest für die ganze Familie werden. Um so mehr, als unerwartet der alte Vater an diesem Tage zurückkehrt. Wilhelm erhält die erbetene Verzeihung, aber trotzdem bringt die Weihnachtsbescherung den inneren Zusammenbruch. Ein unschuldiges Weihnachtslied, das Ida singt, wirkt auf diese verödeten Seelen wie eine schneidende Dissonanz. In der dadurch gesteigerten maßlosen Aufregung kommt der Verfolgungswahnsinn des Vaters zum offenen Ausbruch. Er fürchtet mit der Feigheit des Wahnsinnigen neue Mißhandlungen von Wilhelm und sinkt vom Schlage getroffen nieder. Auch das Leben der Brüder ist verpfuscht. Robert weiß, daß er nicht unter Menschen taugt, daß er keine Lebensaufgabe erfüllen kann, daß er ein Kranker ist. Wilhelm will kämpfen, obwohl er keine Kraft in sich fühlt; er vermag sich nicht von Ida zu trennen, obwohl er weiß, daß er sie mit in sein Verderben reißen wird, daß er ihrer nicht wert ist, weil er sich weggeworfen hat, wieder und wieder an andere, weil er ihr Geschlecht in anderen geschändet hat. Aber das starke Mädchen richtet den seelisch Gebrochenen auf. — „O, sage das nicht. Vor dir bin ich klein, ach, wie klein! — Wie eine kleine, kleine Motte bin ich nur. Wilhelm, ich bin nichts ohne dich! Ich bin alles durch dich — zieh' deine Hand nicht von mir armseligem Geschöpfe."

Hand in Hand können sie gefaßt an die Leiche des Vaters treten und in ein fernes, ungewisses Leben.

Daß Hauptmann mit seinem „Friedensfest" unter der Suggestion von Ibsens „Gespenstern" gestanden hat, braucht ihm durchaus nicht als Schwäche vorgeworfen

zu werden. Hauptmann überführt die Ibsenschen Dogmen ins Deutsche. Theodor Fontane nannte ihn geradezu, als er den „Sonnenaufgang“ las, „die Erfüllung Ibsens“. So ist es leicht, auch für sein drittes Drama „Einsame Menschen“ Ibsens „Rosmersholm“ als vorbildlich für Hauptmann hinzustellen. Rekonstruierend dürfte es auf das „Friedensfest“ zurückweisen, da es gewissermaßen die Voraussetzung dieses Dramas behandelt. — „Ich lege dies Drama in die Hände derjenigen, die es gelebt haben,“ schrieb der Dichter 1891 vor die Buchausgabe der „Einsamen Menschen“. Johannes Vockerath und seine Frau Käthe sind einander von Herzen zugetan, aber trotzdem fühlt er sich einsam und unglücklich an ihrer Seite, da sie seinem wissenschaftlichen Streben verständnislos gegenübersteht. Auch seinen Eltern, pietistisch frommen Leuten, ist er mit seiner modernen Denkweise ein innerlich fremder. Ebenso seinem Freunde Braun. Wenn er trotzdem seinen alten Eltern zuliebe sein Kind taufen läßt, bedeutet das für ihn ein Aufgeben seiner inneren Freiheit. Es ist eine zwingende Naturnotwendigkeit, daß er sich wie ein Ertrinkender an Anna Mahr anklammern muß, eine Züricher Studentin, die die Gastfreundschaft seines Hauses genießt. Hier findet der einsame Mann das Verständnis, das er bei den Seinen so schmerzlich vermißt. Aber diese Umstände müssen auch zur Katastrophe führen. Seine Frau, die in selbstloser Bescheidenheit die Vorzüge der Andern bewundert, kümmert und siecht in tiefem Seelenschmerze dahin. Sein Freund wendet sich von ihm ab, seinen Eltern ist sein Verhältnis zu der Studentin eine Sünde. Aber er kann kein Ende machen, denn das Ende würde für ihn gleichbedeutend mit Lebensruin sein. Er täuscht sich selbst einen idealen Zustand

vor, — „einen neuen, höheren Zustand der Gemeinschaft zwischen Mann und Frau".

„Ja, den ahne ich, den wird es geben, später einmal, nicht das Tierische wird dann mehr die erste Stelle einnehmen, sondern das Menschliche. Das Tier wird nicht mehr das Tier ehelichen, sondern der Mensch den Menschen. Freundschaft, das ist die Basis, auf der sich die Liebe erheben wird. Unlöslich, wundervoll, ein Wunderbau geradezu. Aber ich ahne noch mehr: noch viel Höheres, Reicheres, Freieres."

So verlangt der Mann, daß seine Freundin neben seinem Weib leben soll und glaubt, daß aus diesem Zustand eine neue Sittlichkeit erstehen soll. Aber er rechnet dabei mit der physischen Seite der Frau nicht. Anna Mahr ist ehrlich genug, ihm und sich das einzugestehen.

„Wenn es Käthe gelänge — zu leben — neben mir, dann .... dann würde ich mir selbst doch nicht trauen können. In mir ... in uns ist etwas, was den geläuterten Beziehungen, die uns dämmern, feindlich ist, auf die Dauer auch überlegen, Herr Doktor." —

Die Trennung wird ihr also innere Pflicht um ihretwillen und um seinetwillen und seiner Ehe willen. Und diese Trennung macht den einsamen Mann wieder einsam, daß er das Leben von sich wirft.

Johannes: Anna, Schwester!

Fräulein Anna: Bruder Johannes!

Johannes: Soll ein Bruder — seine Schwester nicht küssen dürfen — bevor sie sich trennen, auf ewig?

Fräulein Anna: Hannes, nein.

Johannes: Ja, Anna! Ja, ja! (Er umschlingt sie und beider Lippen finden sich in einem einzigen, langen, inbrünstigen Kusse).

Johannes Vockerath kann die Trennung nicht ertragen, er ertränkt sich in den Fluten des Müggelsees, wie Johannes Rosmer im Mühlteich.

Man hat oft versucht, diesen Ausgang als unmöglich hinzustellen. Mit Unrecht. Denn der lange inbrünstige Kuß ist gleichbedeutend mit Ehebruch, mit Leidenschaft, die den ganzen Mann entflammt. Der Verrat an seinem Weib, die er selbst, „du goldenes, goldenes Geschöpf", „du tiefes, tiefes Märchenherz" nennt, macht ihm den Tod zur sittlichen Pflicht, er ist weiter nichts als die konsequente Notwendigkeit seines geistigen Zusammenbruchs.

Mit den „Einsamen Menschen" hatte sich Gerhart Hauptmann endlich die öffentliche Bühne erobert, L'Arronge führte es im Deutschen Theater auf. Zum Führer der dramatischen Moderne aber wurde Hauptmann erst durch sein folgendes soziales Schauspiel, das gewaltigste, das die neue Zeit hervorgebracht hat, das umstrittenste und das geschmähteste.

„Die Weber", ein Schauspiel aus den 40er Jahren, nennt es der Dichter und widmet es seinem Vater. — „Wenn ich dir, lieber Vater, dieses Drama zuschreibe, so geschieht es aus Gefühlen, die du kennst. . . . Deine Erzählung vom Großvater, der in jüngeren Jahren, ein armer Weber, wie die Geschilderten hinter dem Webstuhl gesessen, ist der Keim meiner Dichtung geworden."

In den „Webern" wird die Masse zum Träger der Handlung im Gegensatz zu seinen drei ersten Dramen, in denen ein ausgeprägter Individualismus herrscht. Man hat behauptet, daß die „Weber" keinen Helden haben, aber man übersieht dabei, daß die arme schlesische Weberbevölkerung gewissermaßen als Konkretum gefaßt ist,

geradeso wie das Schweizervolk in Schiller's Tell. „Ihr sucht einen Helden?" schrieb Friedrich Spielhagen, ergriffen von der Gewalt des Dramas, „ich habe den Helden! Der Held ist die Not!" Die „Weber" sind eigentlich weder ein geschichtliches Schauspiel noch ein sozialistisches Tendenzstück, sondern die typische Darstellung sozialer Not und eines schlecht vorbereiteten Aufstandes armer, vom Hunger getriebener Arbeiter.

Gleich zu Anfang zeichnet Hauptmann in dem Kontor des Fabrikanten Dreißiger zu Peterswaldau das Gespenst des Hungers auf der einen, die schamlose Ausbeutung des Fabrikantentums auf der anderen Seite. In langen Scharen ziehen die bleichen Männer und Weiber mit ihren Weben an uns vorbei, mit bangen Worten geizen sie um ihren Hungerlohn, der ihnen höhnisch vor die Füße geworfen wird. Aber schon gärt es in der geduckten Menge, schon ballt sich die Faust des Webers Bäcker. Dann blicken wir in die Häuser der armen Weber selbst, die ausgemergelt vor ihrem Webstuhl kauern. Der Aufruhr wächst mit Moritz Jäger, der durch das Weberlied vom Blutgericht zur Gewalttat reizt. Mit ungewöhnlicher dichterischer Kraft hat Hauptmann den Haß der Armen gegen ihre Peiniger dargestellt, fast wie ein Todesschrei klingt der zweite Akt aus:

Jäger: Das weeß kee' Mensch nich. Nu heert amal druf.
(Er liest, schülerhaft buchstabierend, schlecht betonend, aber mit unverkennbar starkem Gefühl. Alles klingt heraus: Verzweiflung, Schmerz, Wut, Haß, Rachedurst.)

Hier im Ort ist ein Gericht
Noch schlimmer als die Vehmen,
Wo man nicht erst ein Urteil spricht,
Das Leben schnell zu nehmen.

Hier wird der Mensch langsam gequält,
Hier ist die Folterkammer,
Hier werden Seufzer viel gezählt
Als Zeugen von dem Jammer.

Der alte Baumert (hat, von den Worten des Liedes gepackt und im Tiefsten aufgerüttelt, mehrmals nur mühsam der Versuchung widerstanden, Jäger zu unterbrechen. Nun geht alles mit ihm durch: stammelnd, unter Lachen und Weinen zu seiner Frau). Hier ist die Folterkammer. Der das geschrieben, Mutter, der sagt die Wahrheet. Das kannst Du bezeugen . . . Wie heeßt's? Hier werden Seufzer . . . . wie? . . . . hie wer'n se viel gezählt . . .

Jäger: Als Zeugen von dem Jammer.

Der alte Baumert: Du weeßt's, was mir aso seufz'n een'n Tag um a andern, ob m'r steh'n oder liegen.

Jäger (während Ansorge, ohne weiter zu arbeiten, in tiefer Erschütterung zusammengesunken dasitzt, Mutter Baumert und Berta fortwährend die Augen wischen, fährt fort zu lesen):

Die Herr'n Dreißiger die Henker sind,
Die Diener ihre Schergen,
Davon ein jeder tapfer schindt,
Anstatt was zu verbergen.
Ihr Schurken all, ihr Satansbrut,

Der alte Baumert (mit zitternder Wut den Boden stampfend): Ja, Satansbrut!!!

Jäger (liest):

Ihr höllischen Dämone,
Ihr freßt der Armen Hab und Gut,
Und Fluch wird euch zum Lohne.

Ansorge: Nu, ja ja, das is auch an' Fluch wert.

Der alte Baumert (die Faust ballend, drohend): Ihr freßt der Armen Hab und Gut.

Jäger (liest):

Hier hilft kein Bitten und kein Fleh'n,
Umsonst ist alles Klagen.
„Gefällt's euch nicht, so könnt ihr gehn
Am Hungertuche nagen."

Der alte Baumert: Wie stehts? Umsonst ist alles Klagen? Jedes Wort . . . jedes Wort . . . da is alls also richtig wie in d'r Bibel. Hier hilft kein Bitten und kein Fleh'n.

Ansorge: Nu, ja ja! nu, nee nee! da tutt schonn nischt helfen.

Jäger (liest):

Nun denke man sich diese Not
Und Elend dieser Armen,
Zu Haus oft keinen Bissen Brot,
Ist das nicht zum Erbarmen!

Erbarmen, ha! ein schön' Gefühl,
Euch Kannibalen fremde,
Ein jedes kennt schon euer Ziel,
'S ist der Armen Haut und Hemde.

Der alte Baumert (springt auf, hingerissen zu deliranter Raserei): Haut und Hemde. Alls richtich, 's is der Armut Haut und Hemde. Hier steh ich, Robert Baumert, Webermeister von Kaschbach. Wer kann vortreten und sag'n . . . Ich bin ein braver Mensch

gewest mei' Lebe' lang, und nu seht mich an! Was hab'n se aus mir gemacht? Hier wird der Mensch langsam gequält. (Er reckt seine Arme hin.) Dahier, greift amal an, Haut und Knochen. Ihr Schurken all, ihr Satansbrut!! (Er bricht weinend vor verzweifeltem Ingrimm auf einen Stuhl zusammen.)

Ansorge (schleudert den Korb in die Ecke, erhebt sich, am ganzen Leibe zitternd vor Wut, stammelt hervor): Und das muß andersch wer'n, sprech ich, jetzt uf der Stelle. Mir leiden's nimehr! Mir leiden's nimehr, mag kommen, was will.

Immer mehr wird die Wirkung gesteigert, das Weberlied ertönt von den aufgeregten Massen, die zum Werk der Zerstörung sich um Moritz Jäger scharen. Und dann stürmen sie in das Haus Dreißigers, das sie in fanatischer Wut zerstören. Der Aufruhr wächst über die örtlichen Grenzen hinaus, bis nach Langenbielau, wo wir im Häuslein des alten frommen Webers Hilse furchtbare Szenen miterleben. Aber dem Aufruhr tritt das Gesetz mit aller Schärfe entgegen, das preußische Militär rückt an, und blutig wird der Aufstand unterdrückt.

Nur der alte Hilse ist treu bei der Arbeit am Webstuhl geblieben. „Jetzt fließt Blutt. Hie hat mich mei' himmlischer Vater hergesetzt. Gell, Mutter? Hie bleiben mer sitzen und tun, was mer schuldig sein, und wenn d'r ganze Schnee verbrennt." (Er fängt an zu weben. Eine Salve kracht. Zu Tode getroffen richtet sich der alte Hilse hoch auf und plumpt vornüber auf den Webstuhl.)

So klingt das Werk mit einer schrillen Dissonanz aus. Hauptmanns „Weber" enden hoffnungslos. Wenn dieses Schauspiel, das aus reinsten Motiven heraus ge-

schaffen wurde, zum Programm der Sozialdemokratie gestempelt worden ist, so muß diese Wirkung dem Sensationsbedürfnis des Publikums zugeschrieben werden. Am 25. September 1894 wurden die „Weber", nachdem ihre Aufführung erstritten war, im Deutschen Theater gegeben. Anstatt das düstere Werk in lautlosem Schweigen, in tiefster Erschütterung aufzunehmen, wurden die Vorgänge auf der Bühne mit tobendem Beifall begleitet. Aber heute ist man sich darüber einig, daß Hauptmanns „Weber" zu den besten Werken der deutschen Literatur gehören. Durch die „Weber" steigt Hauptmann zum Volksdichter empor, — urteilt A. Bartels — weder Ibsen noch Zola, weder Tolstoi noch Dostojewski haben ein ähnliches Werk zu schaffen vermocht.

Wenn wir an dieser Stelle die chronologische Reihe in Hauptmanns Dramen unterbrechen, geschieht es, um die großen Leitlinien seines Schaffens klarer herauszuarbeiten. Wenn er in den „Webern", frei von jeder Tendenz ein Ereignis der Vergangenheit auf Grund des gewissenhaftesten Studiums der Tatsachen wahrheitsgemäß komponierte und damit das naturalistische Geschichtsdrama der Zukunft schuf, so wiederholte er das 1895 in seinem größten historischen Drama „Florian Geyer". Er bohrte sich mit demselben intensiven Studium in die Zeit des Bauernkrieges hinein und stellte sich die gewaltige Aufgabe, diese von politischen, religiösen und sozialen Gegensätzen zerrissene Zeit in ihrer Gesamterscheinung aus den Urkunden heraufzubeschwören. Ritter, Bürger und Bauer sollte in Sprache und Gebahren, in Fühlen und Denken lebenstreu auf der Bühne erscheinen.

„Florian Geyer" lieh dem Drama seinen Namen, weil die Gestalt des adligen Bauernführers für Haupt-

mann ebenso als typisch für die ganze Bewegung sich darstellte, wie Götz von Berlichingen es bei Goethe getan hatte. Hauptmann hat hier wahrhaft gewaltiges in der künstlerischen Bewältigung der Stoffmassen geleistet. „Der anfangs so mühsame Gang durch die 6 Räume des Dramas", sagt Schlenther, „belohnt mit der Bekanntschaft mit einem halben Hundert lebendiger Menschen." Am 5. Januar 1896 kam „Florian Geyer" in Berlin aufs Deutsche Theater und erlebte einen völligen Mißerfolg, obwohl der Dichter es selbst von allen seinen Stücken als dasjenige bezeichnet hatte, das sich am meisten fürs Theater eignet. Die Bühnenwirkung mußte hier ebenso sicher versagen durch dieselben Mittel, die den großen Erfolg der „Weber" herbeigeführt hatten. Weil Hauptmann auch im Geschichtsdrama nicht Typen, sondern Individualitäten hinstellte, konnte er zwar die schlesischen Weber vor unsern Augen hungern und sich empören lassen, denn der Weberaufstand ist nur eine Episode im Vergleich zu dem Bauernaufstand von 1525. Das Drama heißt auch nicht „Der Bauernkrieg", sondern eben „Florian Geyer". Obwohl analog mit den „Webern" auch hier die Bauern der eigentliche Massenheld sein sollten, mußte er noch das dramatische Geschick eines einzigen, nämlich des Ritters Florian von Geyer zeichnen, der sich von seinem Stand losgesagt und sich mit Seele und Leib den Bauern verschrieben hat, deren Sache ihm gerechter erscheint als die der Adligen. Dieser kraftvolle, seine Überzeugung bis in den Tod verfechtende Mann ist ein echter historischer Dramenheld. Aber sein Schicksal mußte vernachlässigt werden über dem Gang der Volkssache, seine großen Taten liegen gewissermaßen außerhalb des Dramas. Wir hören von Niederlagen und Mißhandlungen der

Bauern, aber wir erleben weder den Sieg bei Weinsberg, noch die Untaten der Ritter und Pfaffen, noch das Elend des Volkes. Der totale Zusammenbruch der ganzen Bewegung und des Helden, die Katastrophe von Königshofen, wird nur als Resultat gegeben und nicht als dramatisches Geschehnis. So ist auch Florians Tod eigentlich nur ein Resultat und keine Katastrophe. Obgleich wir ihn gebrochen die Zuflucht im Schlosse Rimpar suchen sehen, obgleich wir erleben, wie ein hinterlistiger Schurke den Todespfeil auf ihn abschießt. Nur durchs Fenster hören wir den Volksschrei: „Sassa, der Florian Geyer ist tot!" — Mit einem Wort: die dramatischen Vorgänge tragen sich auf der Straße zu — und uns soll der Blick in die Stube genügen.

Das aber sind Vorwürfe, die keinesfalls gegen den Dichter erhoben werden dürfen, sondern gegen die Bühne. Im Buch wirkt alles wie das Leben selbst. Wir sehen zwar nicht handeln, aber wir sehen Menschen Freude und Schmerz erleiden, wir erleben nicht die entscheidenden Ereignisse, sondern wir erlauschen den Eindruck, den die Meldung dieser Ereignisse auf Beteiligte macht. Wir haben Entschlüsse vor der Tat und Stimmungen nach der Tat, die den langsamen Niedergang der bäurischen Sache von einem Scheintriumph ins tiefste Elend darstellen. — „Wie fing sich der Handel so glücklich an und wie fast gewaltig, und nun gehet es gar so kläglich aus", klagt der Rektor Besenmeyer im Drama.

Wenn uns Hauptmann also nur Abschlüsse gibt, so sind sie an sich herrlich, er hat niemals großartigeres, schöneres geschrieben als die Todesszene Tellermanns, des treuen Feldhauptmanns Florian Geyers, und als das daraus hervorspringende letzte Aufraffen des Helden.

(Geyer sich reckend): „Schlaf, alter Tellermann! — Holla, spielt auf! Es wird mir leicht ums Herz. Fürchtet euch nit, singt. Den Toten weckt ihr nit auf.“

Kläuslin (singt mit einer alten zitternden Stimme):

Der Florian Geyer zu Weinsberg was,
Ergriff die schwarze Fahne und sprach:
Auf liebe Gesellen mein,
Jetzt wollen wir die Schlacht gewinnen.

(Die Rührung übermannt Geyer, er hat sich niedergelassen und weint.)

Geyer: Ihr Herren, ich schäm' mich nit vor euch: ich hab nit um mich geweint . . . ich hab gedacht, ich wollt Wandel schaffen. Wer bin ich, daß ich's gewagt? Sei's drum: Von der Wahrheit ich will nimmer lan . . . . Den Helm, Marei: — Das soll mir bitten ab kein Mann, auch schafft, zu schrecken mich kein Wehr, kein Bann, kein Acht . . . Die Armschienen fest, ich will mich damit begraben lassen. . . . . Obwohl meine Fraue Mutter weint, daß ich die Sach hab fangen an, Gott soll sie tröften: es muß gahn.

R. M. Meyer sagt über Florian Geyer: Wir schreiben der Tragödie eine große Bedeutung zu. Auf dem Weg zu dem großen historischen Volksdrama neuen Stils war diese Etappe unvermeidlich: die realistische Reproduktion. Es ist nun bewiesen, wieviel der Realismus vermag. Der „Florian Geyer“ kann ein für alle Mal als Antwort auf die Frage dienen: Läßt sich überhaupt ein ganzes großes Stück Wirklichkeit annähernd unverändert auf die Bühne bringen? Ja, können wir jetzt antworten!

Zwischen seine bedeutendsten Werke schob Hauptmann seine Komödien, gleichsam, als wollte er das Düstere von seiner Seele wälzen, als wollte er sich von seiner seelischen Erschütterung erholen. In allen seinen Werken ist ein feiner überlegener Humor erkennbar, und es darf darum umsoweniger überraschen, daß Hauptmann auch in seinen Lustspielen die breite Zustandsschilderung gibt, wie in seinen sozialen Dramen. Darin liegt ihr Vorzug, die neue Technik des Lustspiels.

„Kollege Krampton" war sein erstes Werk, das er Komödie betitelt (1892). Die Geschichte eines verbummelten Malergenies, das zugrunde gehen würde, wenn sich nicht ein paar treue Seelen fänden. — „Die kleine Trude, das ist ihm sein Höchstes." Sie und der junge Strähler, der diesem seinem jüngsten Töchterchen gut ist, richten ihm das warme Nest wieder her, sodaß der arme Kerl wieder neuen Mut und neue Kraft faßt. Lebensfreude und Arbeitslust sprudelt wieder in ihm auf, und froh erschüttert fällt er seinem prächtigen Faktotum, dem „lieben Löffler" um den Hals.

Eine einfache Geschichte, aber reich an kleinen feinen Meisterstrichen des Dichters. Die Weltliteratur geht dies Stückchen zwar nichts an, aber die deutsche Literatur darf in ihm eine anerkennenswerte Leistung sehen, die dem Lustspiel neue Wege geschaffen hat.

Ein Jahr darauf schon erschien ein neues Lustspiel „Der Biberpelz", eine Diebeskomödie. Die Komödie der streberhaften Dummheit hat Hauptmann in der Haltung des Amtsvorstehers v. Wehrhahn gegen die listige Mutter Wolffen gedichtet, eine wohlgelungene Satire auf den Beamtendünkel. Die Mutter Wolffen stellt sich immer einfältig und kommt dadurch in die Höhe, während Wehrhahn dadurch in ihre Netze fällt,

weil er klüger erscheinen will, als er ist. Ein Vergleich mit Kleists köstlichem Lustspiel „Der zerbrochene Krug" drängt sich von selbst auf, und wer das eine lobt, darf das andere nicht tadeln. Der „Biberpelz" ist eine politische Tendenzkomödie. Nicht mit Unrecht erinnert R. M. Meyer an Gogols „Revisor". „So habe ich lange nicht gelacht", sagte der Zar zu dem Dichter nach der Aufführung. „Das war eigentlich nicht meine Absicht", erwiderte dieser. Geradezu köstlich ist der Abschluß: „So wahr Sie eine ehrliche Haut sind, Wolffen, so wahr ist Ihr Dr. Fleischer ein lebensgefährlicher Kerl", sagt der Amtsvorsteher überlegen lächelnd zu der schlauen Diebin, worauf diese nun aber auch den Kopf schüttelt und resigniert sagt: „Da weeß ich nu nich."

Eine Art Fortsetzung des „Biberpelzes" bringt 1900 die Tragikomödie „Der rote Hahn". Auch hier spielt der Amtsrichter Wehrhahn dieselbe Rolle wie im „Biberpelz". Seine politische Borniertheit macht ihn für die einfachsten Vorkommnisse des Lebens blind, und wenn nur jemand fleißig zur Kirche geht und konservativ wählt, traut er ihm nichts Böses zu und schikaniert lieber den ersten besten Unschuldigen dafür. Wir dürfen den „roten Hahn" unbekümmert um das dichterische Schaffen Hauptmanns als minderwertig bezeichnen, eine hingeworfene kleine Skizze, die für ihn nichts bedeutet.

Dagegen bedeutet das Possenspiel „Schluck und Jau", das im selben Jahre noch herauskam, wieder ein Emporsteigen zu der Höhe des „Kollege Krampton". Hier verbindet der Dichter Shakespeares Lustspielromantik („Bezähmte Widerspenstige") mit naturalistischer Komik. Die beiden Strolche Schluck und Jau sind mit köstlichen Einzelzügen ausgestattet, das derbe Possenspiel ist in einen Schleier duftiger Poesie eingehüllt. Aber

es ist nicht mißverstanden worden, wie Gerhart Hauptmann's neuestes Lustspiel „Die Jungfern vom Bischofsberg" (1907).

Über dem Personenverzeichnis steht: Das Stück spielt in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts auf dem Bischofsberg, einem Landsitz an der Saale. Genauer hätte es heißen müssen: an der Elbe, denn Gerhart Hauptmann gibt uns in seinem neuesten Lustspiel die Geschichte seiner ersten Liebe. Der Bischofsberg ist das Hohenhaus bei Zitschewig in der Lößnitz, da, wo Hauptmann seine erste Gattin sich herholte. Paul Schlenther erzählt in seinem Hauptmann-Buch: Als ich mit ihm im Dezember 1891 von Berlin nach Wien reiste, „Einsame Menschen" im Burgtheater aufführen zu sehen, und wir kurz vor Dresden in den Bahnhof von Kötzschenbroda einfahren sollten, sprang mein Reisegefährte mit ungewohnter Lebhaftigkeit vom Polster auf, starrte eine Weile funkelnden Auges ins Dunkel der Nacht und rief dann: „Wenn ich mal einen „Sommernachtstraum" schreiben sollte, so kann er nur dort oben spielen, denn dort oben liegt Hohenhaus."

Hauptmann hat uns diesen „Sommernachtstraum" geschrieben, ein heiteres Idyll, das er ein Lustspiel nennt. Er gibt viel Persönliches in den Vorgängen auf dem Bischofsberg. Das Ideal, das ihm vorschwebte, ist das Jauchzen einer siegreichen Jugend, die ihre Schulmeister prügelt, die ihre närrischen Tanten zum Teufel jagt, die Tanz und Andacht zu paaren weiß. Für alle, die eine lustige Handlung erwarten, sind die „Jungfern vom Bischofsberg" eine arge Enttäuschung. Aber für die spätere Hauptmannforschung wird gerade dieses Lustspiel von großem Wert sein. Es sind Selbstbekenntnisse des Dichters, Wahrheit und Dichtung wie Goe-

thes Lebensgeschichte. Die Töne des Volkslieds durchtönen die Dichtung, schlicht wie das Glöcklein im Weingarten des Bischofsbergs.

„Alles wird nun bald entschwunden sein, von den Bäumen ist schon das Laub fast herunter, und verödet steht unser Bischofsberg. Dann ist er nur noch ein Märchen, sonst nichts. Aber das Märchen ist doch das schönste. So laßt uns den Reigen weiter tanzen ins Blaue, ins Dunkle, ins Weite hinein, ins Ungewisse der Himmel und Meere."

Kleiner Vogel Kolibri
Führe uns nach Bimini,
Fliege du voran, wir folgen
In bewimpelten Pirogen.

Diese Worte aus dem Lustspiel klingen gewissermaßen wie ein Postludium zu Hauptmanns Märchendramen, die das Sehnen und Suchen des schlesischen Dichters nach tiefer Poesie verkörpern und trotzdem seiner naturalistischen Kunstauffassung gerecht bleiben.

1893 erschien die Traumdichtung „Hanneles Himmelfahrt". Ein Kontrast von herzbewegender Tragik. In die ganze sittliche Verkommenheit eines schlesischen Armenhauses wird von dem Lehrer Gottwald das totkranke Hannele Mattern hereingetragen, das in großer Angst vor seinem Stiefvater in den See gesprungen ist, in den es der Heiland gewinkt hat, damit es zum toten Mütterchen kommen kann. Aus dem elenden Heim dieser Verworfenen schwebt Hanneles Seele in ihren Fieberträumen zu glanzvollen Himmelsräumen empor. Grausige und liebliche Bilder erscheinen dem sterbenden Kinde, aber alle in feiner psychologischer Beziehung zu ihrem

jungen, so früh geknickten Dasein, zu den Gefühls- und Vorstellungskreisen ihres Alters. In den Fieberträumen wird Hannele erschreckt durch das Erscheinen ihres Vaters, sie schleppt sich zitternd zum Ofen, um Feuer anzuzünden und bricht hier ohnmächtig zusammen. Die freundliche Krankenschwester Martha bringt sie ins Bett zurück, und nun umgaukeln Hannele süße Träume. Schwester Martha verwandelt sich in die Gestalt der toten Mutter, die ihr das Himmelsschlüsselchen bringt, drei schöne Engel singen ihr fromme Lieder, und wie das Schneewittchen wird sie schön gekleidet in einen gläsernen Sarg gelegt. Wundervoll ist es, wie die Gestalt des Lehrers Gottwald zum lieben Heiland wird, wie sie bräutlich für ihn empfindet und von dem schneeweißen Bettchen träumt, in das sie mit dem Geliebten steigen will. In dem sterbenden Kinde regt sich das werdende Weib, Hanneles Himmelssehnsucht empfindet bräutlich. Der Herr Jesus fragt sie, ob sie ihn kenne, sie aber stammelt nur „heilig, heilig", und er führt sie zwischen den staunenden Armenhäuslern hindurch zum Himmel, und unter Engelsgesang verschwindet das Traumbild des himmlischen Vorgangs:

„Wir tragen dich hin, verschwiegen und weich,
Eia popeia, ins Himmelreich."

Wir sind wieder im Armenhaus, wo ein armes gequältes Menschenkind seinen letzten Seufzer aushaucht. „Sie haben recht", sagt der Arzt traurig zur Schwester Martha, — „tot"!

Die Poesie, die über die Traumdichtung gebreitet ist, ist deutsche, fromme Volkspoesie. Gustav Freytag sagt zum Beispiel über Hanneles bräutliches Empfinden für den hohen Fremden: Es ist kaum möglich,

das Entzücken und die Ekstase der liebenden Seele ergreifender darzustellen, als hier geschieht, wenn Hannele den Hohen erkennt, wenn sie aus dem Sarge emporgehoben und von ihm geweiht wird. Gerade dieser Zug, das Verhältnis der liebenden Jungfrau zum Bräutigam Christus, ist uralt und deutsch. Die Spuren davon sind noch heut in alten Liedern zu finden, welche das Volk singt. Nur vorsichtig und leise hat der Dichter an diesem Traum der Entsagenden gerührt.

Symbolisch wird die ganze Dichtung für die Verklärung menschlichen Elends durch die Poesie, wie ein Wiederklang frommer Kirchenlieder klingt es aus den Strophen der Engel:

Wir bringen ein erstes Grüßen
Durch Finsternisse getragen,
Wir haben auf unsern Federn
Ein erstes Hauchen von Glück.

Wir führen am Saum unsrer Kleider
Ein erstes Duften des Frühlings,
Es blühet von unsern Lippen
Die erste Röte des Tags.

Es leuchtet von unsern Füßen
Der grüne Schein unsrer Heimat,
Es blitzen im Grund unsrer Augen
Die Zinnen der ewigen Stadt.

Wenn „Hanneles Himmelfahrt" uns an Grillparzers „Traum ein Leben" erinnert, ohne aber irgendwie daraus geschöpft zu sein, so hat Gerhart Hauptmann ein zweites Traumstück „Elga" der Grillparzerschen

Novelle „Das Kloster in Sendomir" nachgedichtet. Die Tragödie des sterbenden Kindes wird hier durch die Tragik des heißen, genießenden Weibes ersetzt. Auch hier sind Formenschönheiten das Gewinnende, obwohl das Traummotiv nicht mit jener psychologischen Wahrheit gestaltet ist, wie das Hanneles.

Der deutsche Ritter, der als müder Reisiger im Kloster von Sendomir weilt, träumt das tragische Geschick des Grafen Starschenski, dessen stolzes Schloß dereinst hier stand, dem sein schönes Weib Elga die Ehe brach. „Es baue niemand sein Glück auf Weib und Kind." Der deshalb den Verräter auf demselben Bett, in dem er die heiße, sündige Liebe des fremden Weibes genossen hat, erdrosseln läßt und an seiner Leiche sich sein Weib zurückgewinnen will.

Starschenski: Lüge in dieser furchtbaren Stunde nicht! Du bist voll Makel! Du bist nicht rein. Und dennoch: liebst du Oginski nicht mehr — sprich ein Wort!

Elga (fast winselnd, in wahnwitziger Angst): Ich habe gesprochen, du glaubst es mir nicht.

Starschenski: Bei Gottes Liebe, wenn es Wahrheit ist, so bist du mir rein: dann tritt zu mir her — und sei mein Weib!

Aber als das gequälte Weib die blutige Leiche des Geliebten sieht, da weicht sie voll Haß, Grauen und Ekel vor der werbenden Stimme ihres Gatten zurück.

„Rühre mich nicht an! Ich hasse dich! Ich speie dich an!"

Ganz neuartig erwies sich die eigenartige Technik in „Elga", die Traumbilder durch den Horagesang der Mönche in der Klosterkirche zu verbinden. Ein Zurück-

greifen auf den antiken Chor Griechenlands, die Kunstgesetze Richard Wagners.

Am tiefsten bricht der volle, lyrische Ton, der uns in Hanneles Himmelfahrt umspinnt, die satte, von Märchen und Volkslied getragene Stimmung, in der „Versunkenen Glocke" durch. Am 2. Dezember 1896 wurde dieses deutsche Märchendrama am Deutschen Theater in Berlin mit glänzendem Erfolge aufgeführt. Es ist müßig, den Gründen nachzugehen, die Hauptmann während eines langen Aufenthalts am Luganer See zu dieser Dichtung veranlaßt haben. Gleichviel, ob es das trotzige Emporringen nach der Niederlage des „Florian Geyer" gewesen ist, die Erkenntnis des Konfliktes, in den das Leben den Künstler notwendig führen muß — von Goethe im „Tasso", von Grillparzer in der „Sappho" dichterisch gestaltet. Ebenso müßig ist es, der philosophischen, faustischen Ideenassoziation der „Versunkenen Glocke" nachzuspüren, die nun einmal nach der Meinung der Literaturhistoriker darin verborgen sein muß. Einem Märchen wird man am ehesten gerecht, wenn man das Märchen einfach erzählt.

Der Märchengrund ist die schlesische Heimat des Dichters, das Riesengebirge mit seinen Kämmen und Tälern. Drunten im Tal wohnen die frommen, gefangenen Christenmenschen, droben tummelt sich neckisch Geistervolk. Die Talmenschen umdrängen immer drohender das Gebiet der Geister, auf der freien Bergeshöh haben sie eine Kapelle gebaut, und Meister Heinrich, der Glockengießer im Tal, hat eine neue Glocke gegossen, die von der Bergkapelle tönen soll. Aber der Waldschrat hat tückisch in die Speichen des Glockenwagens gegriffen, und die Glocke ist den Abhang heruntergestürzt und im See versunken. Mit ihr ist aber

auch Meister Heinrich in die Tiefe geglitten. Todeswund schleppt er sich in die Hütte der alten Wittichen, wo ihn Rautendelein (Rotes Ännchen) „ein elbisches Wesen, halb Kind, halb Jungfrau", findet.

Ich sah dich schon. Wo sah ich dich? Ich rang,
Ich dient um dich . . . wie lange? Deine Stimme
In Glockenerz zu bannen, mit dem Golde.
Des Sonnenfeiertags sie zu vermählen:
Dies Meisterstück zu tun, mißlang mir immer.

Vorläufig aber wird er von den Talbewohnern, Pfarrer, Schulmeister und Barbier, zurückgeholt zu Weib und Kindern, bei denen er aber nun sterben muß, sterben will. Denn — —

Der Dienst der Täler
Lockt mich nicht mehr, ihr Frieden sänftigt nicht
Wie sonst mein brennend Blut. Was in mir ist,
Seit ich dort oben stand, will bergwärts steigen,
Im Klaren überm Nebelmeere wandern
Und Werke wirken aus der Kraft der Höh'n!
Und weil ich dies nicht kann, siech, wie ich bin,
Und weil ich wieder, quält ich mich empor,
Nur fallen könnte, will ich lieber sterben.
Jung müßt' ich werden, wo ich leben sollte,
Aus einer Berges-Wunder-Fabel-Blüte,
Aus zweiter Blüte neue Früchte treiben.
Gesunde Kraft müßt ich im Herzen fühlen,
Mark in den Händen, Eisen in den Sehnen,
Zu neuem unerhörten Wurf und Werk
Die tolle Siegerlust.

Rautendelein macht seinen Fiebertraum zur Wahrheit. Sie ist in das Menschenland in seine Hütte ge-

eilt, um ihm „für alle Himmelsweiten" die Augen wach zu küssen, um ihn auf die Berge zu holen. Hoch oben in einer verlassenen Glashütte hat er seine Schmiede errichtet und schafft nun an seinem neuen Werk. Es ist keine neue Glocke, sondern ein „Glockenspiel aus edelstem Metall, das aus sich selber, klingend, sich bewegt." So schildert er es dem Pfarrer, der den Abtrünnigen in das Tal zurückholen will.

Nennt immerhin mein Werk, wie ich es nannte,
Ein Glockenspiel, dann aber ist es eines,
Wie keines Münsters Glockenstube je
Es noch umschloß, von einer Kraft des Schalles,
An Urgewalt dem Frühlingsdonner gleich,
Der brünstig brüllend ob den Triften schüttert.
Und so: Mit wetternder Posaunen Laut
Macht es verstummen aller Kirchen Glocken
Und kündet, sich im Jauchzen überschlagend,
Die Neugeburt des Lichtes in der Welt.

Der Pfarrer erinnert ihn an Weib und Kinder, aber er kann jetzt nicht mehr zurück, Gewissen und Reue kennt er nicht mehr.

Gen euren Pfeil bin ich vollauf bewehrt:
So wenig schlürft er mir auch nur die Haut,
Als jene Glocke, wißt Ihr, jene alte,
Die abgrunddürst'ge, die hinunterfiel
Und unten liegt im See, je wieder klingt.

Pfarrer:

Sie klingt Euch wieder, Meister! Denkt an mich!

Und sie meldet sich wirklich und ruft ihn mitten aus seinem Schaffen, fort von der Seite seines Glücks.

Im Schlaf quälen ihn schlimme Träume, Nickelmann erscheint und raunt ihm böse Worte zu.

Hör mich an:

Es ruht eine Glocke im tiefen See
Unter Geröll und Steinen.
Sie will in die Höh,
Wo die Lichter des Himmels scheinen.
Die Fische schwimmen aus und ein, . . .
Doch mein jüngstes grünhaariges Töchterlein
Umkreist sie nur furchtsam im Bogen weit —
Und manchmal weint es vor Weh und Leid,
Weil die alte Glocke so seltsam lallt,
Als fülle Blut ihren Mund.
Sie rüttelt, sie lockert und hebt sich vom Grund . . .
O wehe du, wenn ihre Stimme dir wieder schallt.
Bim! Baum!
Helfe dir Gott aus deinem Traum . . .

Ein Klang tönt aus der Tiefe, ein alter, verschollener Klang, die versunkene Glocke läutet! Zwei schemenhafte Kinder erscheinen ihm, sie schleppen mühsam einen Wasserkrug heran — die Seelen seiner Kinder mit den Tränen der Mutter, die drunten im See bei den Wasserrosen ruht. Da packt es den Meister Glockengießer wild, das tiefe enge Tal siegt über die hohen freien Berge: er stößt Rautendelein von sich.

Ich hasse dich, ich speie dich an! Zurück!
Ich schlage dich, elbische Vettel! Fort,
Verfluchter Geist, Fluch über dich und mich,
Mein Werk und alles! Hier, hier bin ich,
Ich komme — komme — Gott erbarm dich meiner!

Rasend stürzt er dem Klange nach und bricht zusammen, er muß sterben. Aber auch Rautendeleins Geschick nimmt eine traurige Wendung, sie muß über den feuchten Brunnenrand hinab und wird Nickelmanns Weib. Noch einmal sehen sie sich wieder, der sterbende Meister und Rautendelein, um für immer zu scheiden. Müde, ernst und bleich steigt sie aus dem Brunnen.

In tiefer Nacht, mutterseelenallein,
Kämm' ich mein goldenes Haar,
Schön, schönes Rautendelein!
Die Vöglein reisen, die Nebel ziehn,
Die Heidefeuer verlassen glühn . . .

Heinrich.
Ich fühle dich, du Himmelsangesicht . . .

Rautendelein (fern weichend).
Ade, ade! ich bin dein Liebchen nicht.
Einst war ich wohl dein Schatz: im Mai, im Mai —
Nun aber ist's vorbei . . .

Heinrich.
Vorbei!

Rautendelein.
Vorbei!
Wer sang dich abends in den Schlummer ein?
Wer weckte dich mit Zaubermelodein?

Heinrich.
Wer sonst als du?

Rautendelein.
Wer ich?

Heinrich.
Rautendelein!

Rautendelein.
Wer gab dir hin die frischen Gliederlein?
Wen stießest du hinab den Brunnenstein?

Heinrich.
Wen sonst, als dich!?

Rautendelein.
Wer ich!?

Heinrich.
Rautendelein!

Rautendelein.
Ade! ade!

Heinrich.
Führt mich hinunter still:
Jetzt kommt die Nacht, die alles fliehen will.

Rautendelein.
(zu ihm hinfliegend, seine Kniee umschlingend, mit Jauchzen).
Die Sonne kommt!

Heinrich.
Die Sonne!

Rautendelein
(halb schluchzend, halb jauchzend).
Heinrich!!!

Heinrich.
Dank.

Rautendelein
(umarmt Heinrich und drückt ihre Lippen auf die seinen — darnach den Sterbenden sanft niederlegend).
Heinrich!

Heinrich.
Hoch oben: Sonnenglockenklang!
Die Sonne... Sonne kommt! Die Nacht ist
lang.
(Morgenröte.)

Dieses Märchen, aus Phantasie und Leben zusammengewoben, ist gewiß kein klassisch-vollendetes Meisterwerk, kein moderner Faust. Es ist leicht, an alle die Vorbilder zu erinnern, die in Hauptmanns Märchenspiel anklingen wie fernes Glockengeläut: Fouqués „Undine" und Shakespeares „Sommernachtstraum", Ibsens Pastor Brand und Oswald Alwing, der sich auch sterbend der Sonne entgegenreckt. Aber ebenso leicht ist es einzugestehen, daß die „Versunkene Glocke" noch jeden gerührt und in ihren Bann gezogen hat, der sie vorurteilsfrei hat auf sich wirken lassen. Ihrem Dichter hat sie verdiente Ehre eingebracht, daß er von sich selbst sagte:

Märchen kam und krönte mich
mit dem Lorbeerkranze.

Wie tief Hauptmanns ganzes Wesen mit dem Zauber der Märchenpoesie verwachsen ist, zeigt auch sein Glashüttenmärchen „Und Pippa tanzt". Die Eingangsszene wuchtig und realistisch wie die in „Hannele". Genau so wahr wie die Verkommenen im schlesischen Armenhaus sind die spielenden und raufenden Menschen in der Gebirgsbaude. Wie „Die versunkene Glocke" in Rautendelein und Meister Heinrich zwei kontrastierende Naturen der Vereinigung, des Ineinanderwachsens entgegenführt, so auch hier in Michel Hellriegel, dem deutschen Knaben mit der Märchensehnsucht im Herzen, und in Pippa, einem glutenden Wesen wie Heinrichs Ge-

liebte. Beide unfertig im sehnenden Drange, hindurchgewirbelt durch die menschlichen Leidenschaften und geläutert in der Erden-Einsamkeit. Auch dieses Märchenspiel ist ein Beweis für Hauptmanns naives Auffassen und sein freudiges Gestalten von Farben und Duft, er will andere ebenso naiv und freudig genießen lassen — aber Träume wollen eben nur geträumt, Märchen eben nur erlebt werden und nicht gedeutet! Fast ist in unserer Ibsen'schen Gedankensezierung Goethes wunderbares Wort vergessen worden:

Märchen, noch so wunderbar,
Dichterkünste machen's wahr.

Nur noch einmal hat Gerhart Hauptmann in die deutsche Sagenwelt zurückgegriffen und ein gewaltiges Versdrama geschaffen, als er 1902 Hartmann von Aues Epos „Der arme Heinrich" dramatisch gestaltete. Auf den Inhalt einzugehen, erübrigt sich schon deswegen, weil Hauptmann in der Szenenfolge seinem Vorbild gefolgt ist, ohne aber die dramatischsten Momente der Sage, die Entdeckung der Krankheit Heinrichs und die hingebende Opferung in Salerno, als Höhepunkt der Handlung zu gestalten. So schuf er allerdings kein wirksames Bühnenstück wie in der „Versunkenen Glocke", sondern nur eine tiefe physiologische Studie. Heinrichs Zustand, kurz nachdem ihn das Unheil getroffen, ist vortrefflich charakterisiert durch sein Aufsichselbst-Besinnen und Nichtbegreifen-Können des jähen entsetzlichen Wechsels, durch sein Zurückblicken auf frühere Zeiten, durch die Milde seines Wesens, die Sehnsucht nach Büchern und seine Schlaflosigkeit. Ebenso schöpft der Dichter aus den Tiefen der menschlichen Seele, wenn Heinrich in trotzigem Stolz seine eigene Niedrigkeit verhöhnt und verspottet und wenn

der Gequälte selbst dem Freunde seine unselige Schmach nicht eingestehen will, bis ihm der hervorbrechende Schmerz wider seinen Willen die zuckenden Lippen öffnet. Und wie weiß Hauptmann die Natur als stimmungspendende Blüte in den Kranz seines Dramas zu verflechten! Der kurze Monolog, in dem Heinrich die friedevolle Herbstlandschaft auch für sich um Ruhe und Frieden anruft, gehört zu den Perlen der Dichtung; von Bangen durchtränkt und ahnungsschwer ist schon der erste Eindruck, den wir von dem gottgeschlagenen Ritter noch vor seinem Auftreten empfangen: „sieh — wie er starrt — gebannt — ins Morgenrot." Ähnlichen Schönheiten begegnen wir im Drama noch wiederholt, wie in Ottegebes Vision der zwei Sonnen, welche in eine zusammenfließen, denn „die Liebe bleibt — himmlisch irdisch — immer eine nur". Das körperliche Leiden des armen Heinrich steigert er zur wilden, bis an die Grenze des Wahnsinns sich verstärkenden Seelenqual, die kindliche Liebe der Meierstochter Ottegebe zu einem unklar aufdämmernden geschlechtlichen Verlangen.

. . . Du wirst das Mägdlein nicht mehr finden,
Wie du's gekannt hast. Noch in jener Stunde,
Da ich sie losband von des Meisters Tisch
Und mir das zitternde Geschenk des Himmels
Davontrug, brach sie in sich selbst zusammen.
Erst lag sie da, in Fiebern, wochenlang,
Und als sie sich erhob vom Krankenbette,
War sie verwandelt. Ob die Füße kaum
Sie auch ertrugen, doch bestieg sie nicht
Den Zelter, den ich ihr zur Reise dang.
Mit Gliedern, schwer wie Blei, an meiner Seite
Mühselig laufend, schien sie mich zu fliehn
Und schaudernd nur erträgt sie meine Nähe.

Allerdings ist im Heinrichsdrama Kleists Einfluß unverkennbar. Wie dessen „Prinz von Homburg", nachdem er sein Grab gesehen, nur leben, leben will, ohne selbst vor der eigenen Braut noch Stolz, noch Scham zu kennen, genau so handelt Heinrich, ebenfalls nachdem er sein Grab geschaufelt, ja sogar dem eigenen Leichenzuge beigewohnt hat. Ottegebe ist ohne Kleists „Kätchen von Heilbronn" undenkbar.

Am tiefsten bewegten aber Gerhart Hauptmann stets die sozialen Leiden des Volkes, jenes Volkes der Armen und Gehetzten, zu deren Dichter er geworden ist, um Mitleid und Heilung zu schaffen. Der „Versunkenen Glocke" folgte 1898 „Fuhrmann Henschel". Fest steht er wieder auf dem schlesischen Boden in diesem seinem dramatischsten und straffsten Werke, das ein erschütternd wahres Bild in der Verbindung naturalistischer Zustandszeichnung und eines ergreifenden persönlichen Schicksals durchführt. In Henschel, dem biederen, starkknochigen und doch zart fühlenden Fuhrmann, und Hanne Schähl, dem sündigen, kraftstrotzenden Weibe ihm zur Seite, hat er seine beiden besten Gestalten geschaffen. Das Versprechen, das Henschel seiner sterbenden Frau gegeben hat, hindert ihn, die Hanne zu heiraten. Da faßt er einen Entschluß, er geht hinaus an das Grab seiner Frau und hält eine Art Zwiesprache mit sich selbst und lebt nun in dem Wahn, die Tote habe nun nichts mehr einzuwenden. Aber als sein Weib zeigt Hanne bald ihren niedrigen sinnlichen Charakter, der alternde Fuhrmann genügt ihr nicht mehr, sie verpfuscht ihm das Leben durch ihre Roheit zu dem unehelichen Kinde und ihr ehebrecherisches Verhältnis zu dem Kellner Georg aus Siebenmanns Hotel. Der Fuhrmann bricht darüber zusammen, da er darin die Strafe des Himmels

für das gebrochene Versprechen erblickt, das er seinem sterbenden Weibe gegeben hat. Von diesem Augenblick läuft er in mystischen Wahnvorstellungen ruhe- und schlaflos umher, bis er durch den Strick seinem Leben ein Ende macht, wie der Maurer Mattern in „Hanneles Himmelfahrt".

Wie Henschel so das Fazit seines verfehlten Lebens zieht: „Schlecht bin ich geworden, blos ich kann nischt dafier. Wie's kommt, eh so kommt's! Was will ehns da machen ..." so ähnlich spricht auch „Michael Cramer" (1900), als er seinem Sohne Arnold die Totenrede hält. Arnold war ein Schwächling, ein Kretin, der dem Leben nicht gewachsen ist. Und doch lechzt er nach Genuß, nach Sinnenlust. Er geht an dem blühenden Weib, das ihn zurückstößt, zugrunde, und tötet sich im Verfolgungswahn. Nun sitzt Michael Cramer an der Leiche seines Sohnes, um mit ihm alle seine Hoffnungen zu begraben. Er malt Arnolds Leiche, sein Sohn gilt ihm jetzt groß, er zeigt auf Beethovens Totenmaske.

„Jetzt gibt er den Größten der Erde nichts nach ... ich hab' diese Pflanze vielleicht erstickt. Vielleicht hab' ich ihm seine Sonne verstellt: dann wär er in meinem Schatten verschmachtet ... Ich bin ganz erbärmlich vor ihm geworden. Ich sehe zu diesem Jungen herauf, als wenn es mein ältester Ahnherr wäre ..."

Und dann zündet er die Totenkerzen an und hält seinem Sohn die Leichenrede, die der Pastor dem Selbstmörder verweigert. — „Wo sollen wir landen, wo treiben wir hin? Warum jauchzen wir manchmal ins Ungewisse? Wir Kleinen, im Ungeheuren verlassen, als wenn wir wüßten, wohin es geht. So hast du gejauchzt — und was hast du gewußt? — Von irdischen Festen ist es nichts! Der Himmel der Pfaffen ist es

nicht! Das ist es nicht und jen's ist es nicht, aber was ... was wird es wohl sein am Ende???"

Das Leben klagen sie alle an, das grausame Leben, dem nur die Skrupellosen gewachsen sind; aber die Armen und zu Tode Gehetzten, das sind trotzdem die Helden des Lebens: Helene und Hannele, Johannes Vockerath und Fuhrmann Henschel.

„Rose Bernd" (1903), die schlesische Kindsmörderin, muß auch an ihrem Leben zugrunde gehen.

„Sie haben sich an mich wie die Kletten gehangen. ... Ich konnte ne iber die Straße laufen.... Alle Männer waren hinter mir her .... Ich hab mich versteckt, ich hab mich gefircht! Ich hab solche Angst vor a Männern gehabt ... s'half nischt, s'ward immer schlimmer dahier! Hernach bin ich von Schlinge zu Schlinge getreten, daß ich gar nie bin zur Besinnung gekomm'."

In dieser Seelennot erlebt sie ihre schwere Stunde. Fern vom Haus, bei den Weiden am Bach, gebärt sie das Kind ihrer Liebe mit Christoph Flamm. Aber sie ist entehrt durch die geile Schurkerei des Maschinisten Streckmann, der ihre Angst vor ihrem alten frommen Vater und ihrem Bräutigam benutzt hat, um sie zu vergewaltigen. In wahnsinniger Furcht tötet sie ihr Kind und schleppt sich mühsam heim und gesteht Meineid und Mord, unter der eigenen Anklage ohnmächtig zusammenbrechend.

Rose:

Ihr wißt ebens nischt! Ihr seht ebens nischt! Ihr habt nischt gesehn mit offenen Augen. A kann hinger die große Weide sehn ... bei a Erlen ... hinten am Pfarrfelde draußen ... am Teiche ... da kann a das Dingelchen sehn.

Bernd:

A so was Furchtbares hättst du getan?

August:

A so was Unsägliches hätt'st du verbrochen?

Gendarm:

s' Beste is, Sie komm' mit ihr uffs Amt, da kann se a freies Geständnis ablegen. Wenn das ni bloß Phantasien sind, da wird ihr das sehr zu Gute komm'n.

August:

Das sein keene Phantasien, Herr Wachtmeester. Das Mädel ... was muß die gelitten han!

Hauptmanns neuestes Drama „Kaiser Karls Geisel", ein Legendenspiel, reiht sich wieder seinen Märchen- und Sagendichtungen an. Das Sehnen seines Innern nach dem Ewigweiblichen, der rätselhaften Sphinx, die das Glück ist und zugleich das Verderben, verkörpert er in der Sachsengeisel Gersuind, wie früher im Rautendelein, in der Elga, Ottegebe und Pippa. Im Mittelpunkt der Handlung steht Kaiser Karl der Große, ein Held voll Kern und Kraft, aber ein einsamer, alternder Mann. Er hängt sein Herz an Gersuind, die Geisel sächsischer Rebellen, die Dirne mit dem Gesicht einer Heiligen. Gersuind erleidet das Schicksal der Agnes Bernauer, der Jüdin von Toledo, sie wird von den Dienern des Staates getötet, denn der Kanzler Ercambald ist ihr Feind. Karl befreit sich an ihrer Leiche — seine Faust, die zu schwach war, ein Weib zu bezwingen, liegt wieder der Welt auf dem Nacken, aber er ist fortan ein doppelt Einsamer, Freudeloser.

Gersuind hat etwas von Wedekinds „Erdgeist", von mittelalterlicher Mystik umflossen, sie ist das Weib als

Geschlechtswesen aufgefaßt, also immer wahr und immer Lüge. Nur ein Gedanke lebt in ihr, die Freiheit des Wollens, die ungebändigte Sinnenfreude des Germanentums. Eine reine Elga, vielleicht das Gegenteil der Ottegebe im „Armen Heinrich", die ein Kind ist, in dem die Brunst des Weibes erwacht. Gersuind hat genossen und verlangt nach der Kindheit, nach der Liebe Kaiser Karls. Daran muß sie sterben, denn der Kanzler Ercambald kennt gute Tränklein.

Am Horizont von Hauptmanns Legendenspiel erscheint der Schatten von Kleists „Käthchen von Heilbronn", von Grillparzers „Jüdin von Toledo", dem Hauptmann schon einmal gefolgt war, als er das „Kloster in Sendomir" dramatisierte. Aber nur äußerlich betrachtet. Bei Grillparzer ein jugendlicher König, der vor der frostigen Tugend seiner Gattin sich zur lockenden Sirene flüchtet, eine Märchengestalt und ein Phantasiekönig! Bei Hauptmann der historische Weltbeherrscher, der Übermensch, der an der Liebe zu einem halben Kinde innerlich zugrunde geht und äußerlich erstarkt. Sein Legendenspiel stimmt die Gemüter zur Andacht vor dem Leben und seinen heiligsten und sündigsten Tiefen. Er hat keine aufregende Handlung komponiert, denn er schafft nicht mit der Hand und schaut nicht nur mit den Augen, sondern er schafft mit der Seele und schaut mit den Sinnen — er ist ein Dichter!

Schlenther schließt sein Hauptmannbuch mit den Worten: „Wir sind des Kommenden gewärtig!" Denn wenn Hauptmanns dichterische Laufbahn bisher auch nicht ein ununterbrochenes Ansteigen war, so dürfen wir ruhig behaupten, daß er seinen Höhepunkt noch nicht überschritten hat. Wer die „Weber" schuf mit ihrer großartigen Wahrhaftigkeit und die Figur „Hanneles"

mit ihrer tiefen Poesie, halb Kinderspiele, halb Gott im Herzen, der hat sich noch nicht ausgegeben. Wirklichkeit, Wahrheit und Schönheit sind die drei großen Leitlinien seines Schaffens. Die Gesetze des Lebens verletzt der Dichter niemals, eher die Gesetze der Kunst. Die Handlung ist ihm nur das Mittel, seine Dramen sollen vor allem Charaktere zeichnen. Wir dürfen hier an Goethes „Tasso" erinnern: Kaum eine Handlung, nur, von den Verhältnissen gereift, die Offenbarung der bestehenden Zustände. Einerlei, wie man sich auch zu den Grundfragen des Naturalismus stellt, das bleibt sicher: daß Gerhart Hauptmann von jedem, der sich mit der deutschen Gegenwartsdichtung beschäftigt, Beachtung und Respekt beanspruchen darf. „Ich bin jederzeit bereit, mit meiner Person vor mein Werk zu treten", hat Gerhart Hauptmann unlängst gesagt. In diesem Sinne sagt auch Witkowski von Hauptmann: Auf ihm ruht die beste Hoffnung, die nächste Zukunft des Dramas. Er ist nicht der große Dichter, der mit schöpferischer Phantasie der wirklichen Welt ihr Abbild in einer neuen, von ihm selbst geschaffenen, gegenüberstellt, aber er zählt zu den Vorläufern, die das Werkzeug bereiten, mit dem der Genius später das Herrlichste vollbringen kann.

III. Kapitel.

Das moderne naturalistische Drama.

Hauptmanns Naturalismus ist in Wirklichkeit ein Triumph höchster Beherrschung der Kunstform des Dramas. Alles scheinbar Zufällige steht trotzdem im Dienst der Aufgabe, die Handlung in ihrem Verlauf sichtbar vorzuführen. Freilich ist, wie auch bei Ibsen, der Begriff der Handlung in dem Sinne vertieft, daß nicht mehr das äußere Geschehen überwiegt, sondern die inneren Vorgänge psychologisch erfaßt werden. Wie die griechischen Tragiker geben die Naturalisten nur die letzten Schritte, die zum Untergang führen. Alles wird aus physiologischen und pathologischen Ursachen abgeleitet. Das Kausalitätsgesetz herrscht unbedingt, vertreten durch naturwissenschaftliche Hypothesen, wie die Vererbung und die Beeinflussung des Willens durch den Sozialismus. Statt starker Äußerungen der Leidenschaft dient nur das Gespräch als Mittel der Charakteristik und des Fortschreitens der Ereignisse. Im Gegensatz zum Klassizismus, der in seinem einseitigen Schönheitskult jede Fühlung mit dem Leben der Gegenwart verloren hatte,

erblickt der Naturalismus seine Aufgabe darin, gerade die Ideen, welche die eigene Zeit beherrschen, zu verkörpern. Er folgt namentlich den nervösen Zuckungen des großstädtischen Lebens, weil hier das moderne Leben am fühlbarsten in Erscheinung tritt, gesellschaftliche und soziale Gegensätze am schärfsten kollidieren.

Wir dürfen natürlich nicht verkennen, daß die neuen Dichter noch nicht das abgeklärte naturalistische Schauspiel geschaffen haben, sondern Stürmer und Dränger sind, wie sie im 18. Jahrhundert den großen Weimarern voraufgingen. Damals gelang es nur Goethe und Schiller, sich zur Klarheit durchzuringen, während ihre Genossen vergeblich ihre Kräfte verbrauchten. Unter den naturalistischen Neuerern blieb eigentlich bisher nur Gerhart Hauptmann aufrecht. Trotzdem ist weder Hauptmann, noch die ganze Bewegung ohne die Dichter, die ihm zur Seite stehen, auch nur denkbar. Denn in Weltanschauung, Stoffwahl und Technik zeigen sie so viel Wesensverwandtes, daß jeder von ihnen als typisch gelten kann.

Hauptmann am wesensverwandtesten ist Georg Hirschfeld. Er ist Naturalist mit zwingender Einseitigkeit der Anlage. Alles zieht ihn zur Reproduktion der Natur, zur Zustandsmalerei, zur Nachahmung bestimmter lebender Modelle. Schon sein erstes Werk, der Akt „Zu Hause“ (1896) zeigt seine bewußte Nachfolge in der Kunstform Hauptmanns. Mit außerordentlich klarer Anschauung sind die Zustände einer innerlich verfaulten Familie aus Berlin-W. dargestellt. Weder Exposition, weder Handlung noch Abschluß finden wir in dem zerlumpten Familienbild, wo der alte Vater ein geknechtetes Lasttier ist, das den Liebhaber seiner Frau allabendlich bei sich duldet, wo der jüngste Sohn ein

frecher Egoist, das Töchterlein todkrank ist, wo nur der älteste Sohn, der nach Hause gerufen wird, den Mut findet, diesem „Zuhause“ in sittlicher Entrüstung den Rücken zu kehren. In München wurde der sonderbare Einakter aufgeführt, „einen kleinen Hauptmann“ nennt ihn Hermann Bahr in seinen Theaterglossen.

Die außerordentliche Naturtreue dieses naturalistischen Gemäldes erscheint noch gesteigert in seinem folgenden Schauspiel „Die Mütter“ (1896). Schon der Titel verrät das Motiv, das auch von Bahr in der „Mutter“, von Strindberg in seinem „Vater“, von Kretzer im „Sohn der Frau“ behandelt ist: Die Mutter des Künstlers im Kampf mit der Mutter seines Kindes. Robert Frey, der aus dem Elternhaus verstoßen ist, weil er sich an eine arme Metallarbeiterin gehängt hat, kehrt nach dem Tod des Vaters wieder zurück. Die Genossin seines Unglücks aber kann die Genossin seines Glücks nicht werden, da sie zu stolz ist, demutsvoll ihm in das Haus zu folgen, in dem man sie so unrecht gehaßt hat. Sie will Robert dadurch zurückhalten, indem sie ihm sagt, daß sie sich Mutter fühlt. Darum will sie einmal das Haus seiner Mutter in Grünau betreten. Aber von seiner Schwester erfährt sie, wie glücklich er sich jetzt fühlt — da beschließt sie zu gehen und sich weiter für ihn zu opfern. Gewiß, Robert liebt seine Marie — seine Mieze — mit der ganzen Glut seiner jungen Jahre. Aber in ihm lebt noch etwas anderes, der Mensch, der Künstler, der zutage will. Das fühlt das arme Mädchen aus der Skalitzer Straße.

„Ich will das Letzte für ihn tun. Ich will still sein und gehen . . . Er weiß es nicht. — Wie ich herkam, da wollte ich ihn wegholen — und sagen —

was kommt. Nun werd' ich ihm wohl doch nichts sagen ... und Sie — Sie müssen mir schwören, Fräulein, daß Sie's auch nicht tun ... sonst ist nämlich alles aus."

Tapfer besteht sie auch das Letzte, ihm selber, ohne das Geheimnis zu verraten, den Entschluß, sich von ihm zu trennen, als notwendig hinzustellen.

Robert:

Aber ich darf dich nicht allein lassen.

Marie:

Meinst du, daß ich Angst habe? Ich habe keine Angst. Leb wohl — sei fleißig .... grüß' deine Schwester.

Und damit geht sie. Sie wird ihr Wort halten, und sie wird auch siegen. Robert bleibt fassungslos zurück. — „Laß erst die Nacht vorüber sein, morgen ist alles anders", tröstet ihn die Mutter. Er stammelt ihr mechanisch nach: „alles anders". Damit schließt das Drama.

Wie Hirschfelds „Mütter" in der Erfassung der Person auf Hauptmann's „Friedensfest" hinweisen, kann man seine Komödie „Pauline" (1898) geradezu ein Gegenstück zum „Biberpelz" nennen. Auch hier finden wir ein ungebildetes Mädchen im Kampfe mit der Familie ihres Geliebten. Die realistische Psychologie ist in diesem Drama meisterhaft. — „Wenn er so ville rumgeht und nichts tut, denn is er dicke drin in seine Ideen", sagt Pauline von ihrem Geliebten; und als sie den Tod seines ihr feindlich gesinnten Vaters erfährt, ruft sie in natürlichem Haß: „Nee!!! Ich freu mir! Sonst sterb ich."

Leider bleiben Hirschfelds spätere Schöpfungen hinter diesen weit zurück. In „Agnes Jordan" (1898) will er ein ganzes Menschenleben in peinlich genauer Naturnachahmung in den engen Raum eines Bühnenabends zusammendrängen. Was Hauptmann in seinem „Florian Geyer" gelang, weil die Bedeutung des Zustandes die Breite rechtfertigt, versagt bei Hirschfeld in der ungeheuer ausführlichen Biographie des jüdischen Geschäftsmannes und dem lose zusammengereimten Leben seiner Frau. Die fünf Akte umfassen die Jahre 1865 bis 1895. In dem öden Stück zeigt eigentlich nur der letzte Akt poetische Feinheiten.

Agnes hat sich den Brutalitäten ihrer Ehe durch die Flucht entzogen; denn ihr Mann behandelt sie wie eine Sklavin und betrügt sie mit ihrem Dienstmädchen. Da erwacht die Liebe ihrer Kinder. „Mama soll wiederkommen, Mama soll wiederkommen!" ruft der kranke Hans dem heimkehrenden Vater entgegen. Und Agnes kehrt zurück, gebrochen, aber edel und vornehm wie stets. Nicht das Verhältnis zu ihrem Mann, sondern nur die innige Seelenverwandtschaft zu ihrem Sohn Ludwig macht ihr das Leben im Kreise der Familie wert.

Hirschfelds weiteres dramatisches Schaffen führt ihn in den beiden sozialen Stücken, der Komödie „Der junge Goldner" und dem Schauspiel „Nebeneinander" immer weiter zurück, bis er in dem Märchendrama „Der Weg zum Licht", eine bewußte Anlehnung an Hauptmanns „Versunkene Glocke", wieder zu der ursprünglichen Kraft seiner ersten Dramen zurückgekehrt ist, und in seiner Komödie „Mieze und Maria" (1907) seine alte naturalistische Kraft zeigt.

Der Stoff ist einer der Novellen des Dichters entnommen. Die 14jährige Mieze, die bei ihrer Mutter und dem Stiefvater Hempel und vielen Geschwistern in Pankow lebt, wurde von ihrer Mutter mit in die Ehe gebracht. Ihr Vater ist der reiche Doktor Weisach, der in kinderloser Ehe seine Tage in einer Grunewaldvilla verbringt. Kunst und Ästhetik sind die Götzen seines Daseins. Um seine Frau kümmert er sich wenig. Zwei Tage vor Weihnachten schickt Mutter Hempel die Mieze dem natürlichen Vater ins Haus. Die lange verhaltenen mütterlichen Empfindungen der von ihrem Gatten vernachlässigten, tiefreligiösen Frau Weisach schlagen angesichts dieses Ereignisses zu hellen Flammen empor. Sie bittet ihn, das Kind behalten zu dürfen. Der heilige Abend vereint die Gatten in der Fürsorge um das Kind. Mieze, die in dem Hause Weisachs zur Maria umgetauft wird, hält es aber mit ihren gesunden Instinkten in dieser Treibhausatmosphäre nicht aus. Sie reißt aus und läuft wieder nach Pankow zurück. Aber sie hat im Hause Weisach ihre Mission erfüllt, denn sie hat die beiden Gatten einander näher gebracht. Miezes frische Kindlichkeit hat die Mutterschaft in ihr erweckt, und so kann Frau Weisach der Tischlermeisterin, die die entlaufene Mieze wiederbringt, lächelnd sagen: „Nehmen Sie sie wieder mit. Wir werden für sie sorgen, hier brauchen wir sie nicht mehr."

Litzmann schlägt Hirschfeld viel zu hoch an, jedoch sei an dieser Stelle sein Urteil über ihn wiedergegeben, weil es jedenfalls ehrlich gemeint ist: Georg Hirschfeld steht noch in den Anfängen einer Dichterlaufbahn, die ihn zu Großem berufen erscheinen läßt. Was vor allem an dieser jugendlichen Gestalt so wohltuend be=

rührt, ist, daß er der erste aus der Zahl der Jungen ist, der in jedem Pinselstrich Schulung durch modernes Leben und moderne Literatur verrät, und der doch garnichts schulmäßiges an sich hat. Er vertritt keine Richtung mehr, er ist er selber, ein Geschöpf seiner Zeit, aber kein Produkt einer Schule.

Neben Hirschfeld ist unter den Dramatikern, denen Hauptmann den Weg auf die Bühne gebahnt hat, und die, ohne als seine Nachahmer gelten zu müssen, eine gewisse Verwandschaft mit ihm zeigen, Max Halbe zu nennen. Was für Hauptmann Schlesien ist, bedeutet für Halbe das heimatliche Westpreußen. Seine beiden Erstlings-Dramen „Ein Emporkömmling" und „Freie Liebe", standen völlig unter dem Bann Ibsens, wenn auch im letzten schon der konsequente Naturalismus Holz-Schlafs überwog. Der Schriftsteller Winter hat sich mit seiner früheren „Stütze" Luise in freier Liebe verbunden, und dieses Verhältnis wird in dem eintönigen Sekundenstil der „Familie Selicke" geschildert, namentlich in bezug auf die äußeren und inneren Stimmungen, gegen die er sein Verhältnis zu verteidigen weiß. Viel größeres dichterisches Können zeigt Halbe in seinem dritten Schauspiel „Eisgang", das auf der „Freien Volksbühne" aufgeführt wurde, bis er mit seinem Liebesdrama „Jugend" (1893) seinen größten Erfolg errang. Obwohl sich nirgends der Naturalismus verleugnet, braust durch das Drama die Naivität jugendlicher Leidenschaft, der heiße Drang des ersten, jäh in Saft schießenden Geschlechtstriebes. Auch darin war Halbe glücklich, daß er sein Liebespaar in die einfachste Umgebung stellte und keinerlei höhere Kulturbedingungen als treibende Kräfte erscheinen läßt. Zwei

blutjunge, reine Geschöpfe, die im rauschenden Duft des Frühlings, draußen und in der eigenen Brust, die Liebe mit raschem Griff erfassen und dafür büßen.

Hans und Ännchen sind von schäumender Liebesglut erfüllt und sehnen die Nacht herbei, die sie aufs innigste vereinen soll. Ännchen will zu ihm gehen, wenn die andern in der Messe sind. Sie will alles tun, um den Geliebten zu beglücken, nur damit er nicht nach Heidelberg geht, sondern bei ihr bleibt. Aber ihr süßes Geheimnis wird von dem eifersüchtigen zelotischen Kaplan dem Pfarrer verraten, der mit rauher Hand die Liebenden trennt. Hans soll nach Heidelberg gehen und als Ehrenmann dann wiederkommen, wenn er etwas geworden ist und sein Weib ernähren kann! Aber beide müssen an ihrer Liebe zu Grunde gehen. Ännchen fängt mit ihrer Brust die Kugel auf, die den scheidenden Geliebten durch das Fenster treffen soll, und in halbem Wahnsinn stürzt Hans an der Leiche des Mädchens zusammen.

Fast noch reicher, wenn auch weniger bühnenglücklich ist „Mutter Erde“ (1897). Wie in Sudermann's „Heimat“ wird hier die Heimkehr einem jungen Menschen verderblich. Paul Warckenthin kehrt nach zehnjähriger Abwesenheit in das westpreußische Heimatsgut zurück, um seinen Vater zu begraben, mit dem er entzweit war, weil er nicht in der heimischen Scholle geblieben und die ihm vom Vater bestimmte Jugendgeliebte geheiratet hat. Draußen in der weiten Welt, in Berlin, hat er die willenstarke Frauenrechtlerin Hella Bernhardi geheiratet, die aber die Sehnsucht seines Herzens nicht erfüllt. Daheim wird die alte Scholle wieder lebendig und stark, umsomehr, als die verlorene Jugendgeliebte, die die unglückliche Frau eines trivialen Landwirts ge=

worden ist, ihm entgegentritt. Beide können ihre Fesseln aber nicht von sich abstreifen und gehen in ihrer Verzweiflung zusammen in den Tod, wie Paul sagt, „zurück zur Mutter Erde". —

In rascher Folge erschien 1898 das Renaissancedrama „Der Eroberer" und 1899 „Die Heimatlosen", die aber beide dem Schaffen Halbes nicht fördernd gewesen sind, bis er 1900 das ungleich stärkere Drama „Das tausendjährige Reich" schuf. Die Handlung geht im Sturmjahr 1848 vor sich. Der Schmiedemeister Drews ist mit seiner Kirche und mit seiner Familie innerlich zerfallen. Immer mehr lebt er sich in dem Gedanken ein, den Menschen das Evangelium neu auszulegen und seinen Brüdern das tausendjährige Reich herbeizuführen. Er verleitet die Arbeiter dazu, daß sie ihre Arbeit niederlegen, damit sie mit ihm in das gelobte Land ziehen können. Aus Gram ist seine Frau ins Wasser gegangen. Bei der Beerdigung klagt der Pfarrer den falschen Propheten an, daß er der Seelenmörder seiner Frau ist. Auch Gott scheint ihn zu richten, denn ein Blitzstrahl trifft in demselben Augenblicke seine Schmiede. Obgleich er sich wieder aufrichtet und seine Predigten von neuem beginnt, ist er fortan doch ein innerlich gebrochener Mann und findet endlich im Wasser seinen Tod.

Max Halbe's große Schwäche, seine dramatischen Mittel immer mehr zu veräußern, tritt hier und in seinen folgenden Dramen immer stärker hervor. Allerdings sind sie im Naturalismus begründet, da jeden Augenblick die vernichtende Naturgewalt unmotiviert hereinbrechen kann, gleichviel ob sie in leidenschaftlich ausbrechender Handlung eines Menschen oder in Naturkatastrophen ihren Ausdruck findet. Darum muß auch sein folgendes

Schauspiel „Haus Rosenhagen" verworfen werden, trotz mancher poetischer Feinheiten. Weniger der hartnäckige Streit des alten Rosenhagen mit seinem stierköpfigen Gutsnachbar Voß um eine Wiese, die ihre beiden Grundstücke trennt, als vielmehr der tragische Ausgang des Kampfes, den der junge Rosenhagen nach seines Vaters Tode fortsetzt, verhilft dem Drama zu einer immerhin anerkannten Stärke. Er will den Streit friedlich beenden und bietet einen Kaufpreis, der viel höher als der Wert der Wiese ist. Voß fühlt, daß er nicht mehr im Recht ist und wird deshalb zum Verbrecher. Er schleicht sich nachts in den Garten des Gegners und schießt den jungen Rosenhagen nieder.

Wenn wir die Komödie „Walpurgisnacht" übersehen, ist es Max Halbe nur noch einmal vergönnt, einen Erfolg zu erringen und zwar mit dem dreiaktigen Schauspiel „Der Strom", das an den früheren „Eisgang" erinnert, wohl auch an Ibsens „Frau vom Meere". Peter Doorn wird durch den Tod seines Kindes in der Weichsel ein Schwächling und gesteht seinem Weib Renate ein, daß er bei dem Tod seines Vaters das Testament unterschlagen und so auf betrügerische Weise das väterliche Erbe ungeteilt an sich gebracht hat. Renate entzieht sich aus Furcht vor der Strafe des Himmels jedem weiteren ehelichen Verkehr. Aber noch einer weiß um die Unterschlagung, der alte Trinker Ullrichs, der als Knecht in dem Hause Peters lebt und sich sein Schweigen bezahlen läßt. Der sich an den jüngsten Bruder Jakob anschließt und seinen Haß gegen Peter steigert, was ihm um so leichter wird, als Jakob das Weib seines Bruders mit wahnsinniger Glut liebt. Die Zustände werden noch unhaltbarer, als der dritte Bruder Heinrich heimkehrt, dem sich Renate mit leiser Zunei-

gung zuwendet. Durch den alten Ullrichs erfahren die beiden Brüder das lange so sorglich gehütete Geheimnis. Der mühsam zurückgehaltene Haß Jakobs verwandelt sich in elementare Wut, er will sich an Peter vergreifen und ihn niederschlagen, aber die brutale körperliche Kraft des stärkeren Bruders schleudert ihn zurück. Um sein glühendes Rachegefühl zu kühlen, greift er zu einer verbrecherischen Tat. Er schleicht sich hinaus, um in der Dunkelheit der Nacht den Damm an der gefährlichsten Stelle zu durchstechen und dadurch im Eisgang allen den Tod zu bereiten. Krampfhaft arbeitet er mit dem Spaten, Peter sucht den Wütenden an seinem Zerstörungswerk zu verhindern und stürzt im Ringen mit dem Bruder in die hochgehende Weichsel. Der Strom reißt beide unrettbar fort. Für Heinrich und Renate ist der Augenblick zu ernst, um an etwas anderes wie die Toten zu denken. Aber wie der Strom weiter rauscht, so wird auch ihr Leben weiter gehen und beiden noch glückliche Tage bringen.

Zu der Ursprünglichkeit seiner „Jugend" vermag sich Max Halbe nicht mehr emporzuschwingen, seine dichterische Entwickelung scheint abgeschlossen. Seine weiteren Schöpfungen und Dramen werden vielleicht das Theater, aber nicht unsere Literatur bereichern. Immerhin vermag er seiner Darstellung des Heimatsgefühls warmen und ehrlichen Ausdruck zu verleihen — und das ist viel, wenn nicht überhaupt alles.

Auch in seinem neuesten Stück „Das wahre Gesicht" (1907) gibt Max Halbe die Errungenschaften des Naturalismus nicht auf, bemüht sich aber zum Stil des großen Dramas zu gelangen. Andreas Zierenberg, der Feldobrist von Danzig, ist drauf und dran, die freie

Reichsstadt dem König von Polen in die Hände zu spielen, weil Kordula, sein polnisches Eheweib, in ihrem heißen Ehrgeiz ihn als Burggrafen über Danzig, als Statthalter und Vertreter ihres Königs sehen will. Andreas wird schließlich doch nicht zum Verräter, weil er im letzten Augenblick erfährt, daß sein Weib ihn mit Sebald Meinerts schmählich hintergangen hat. Aber sie hat es nur getan, weil Meinerts nicht anders bewogen werden konnte, sich ihrem Ehrgeiz dienstbar zu erweisen. Das ist „Das wahre Gesicht" ihres Handelns. Die Hexe Kordula ist durchaus unwahr gezeichnet, sie ist weiter nichts als eine unfreiwillige Karikatur von Hauptmanns „Elga", obwohl ihre Sprache oft von großer poetischer Schönheit ist, z. B. in ihrer Sterbeszene. „Nicht frei! Nicht frei. Verbunden mit dir! Umschlungen mit dir! in Flammenqualen hinab, die unausdenkbar und ohne Ende sind, aber zuvor den Kelch bis auf die Neige geleert. Ewig des Höllenschlunds brennende Todespein! Aber ewig auch unseres Erdenglücks glühender Untergangsschein. . . . . . Dort tilgt eurer Buhlschaft Scham und Jammer mit salzigen Tränen aus! Und eurer sündigen Schönheit teuflisch süße Zauberei deckt mit härenem Schleier zu, daß ihrer kein Strahl mehr frevlerische Gier in Männerherzen wecke!"

So versagt auch dieses neue Drama Max Halbes wieder in seinen letzten dramatischen Konsequenzen. Es ist kein Wallenstein, kein Götz und auch wohl kein Florian Geyer geworden, es ist halbe Erfüllung geblieben — und es ist dennoch reich in sich und schön in sich, als das Werk eines Dichters.

In diesem Zusammenhang erscheint es angebracht, auf die Begründer der naturalistischen Literaturbewegung

zurückzugreifen: Arno Holz und Johannes Schlaf. Wenn z. B. Goethe und Schiller trotz ihres innigsten geistigen Zusammenlebens in ihren Schöpfungen jeder seine Eigenart wahrten, wuchsen Holz—Schlaf gewissermaßen zu einer Person zusammen und verloren dadurch ihre Selbständigkeit völlig: Schon ihr erstes Drama, das sie nach ihrem engen naturalistischen Kunstgesetz schufen, ist ein Beweis dafür. Dieses Kunstgesetz hatte Arno Holz folgendermaßen konstruiert: „Die Kunst hat die Tendenz, wieder die Natur zu sein. Sie wird sie nach Maßgabe ihrer jeweiligen Reproduktionsbedingungen und deren Handhabung."

Das erste naturalistische Drama, von dem selbst der alte Fontane schrieb „Hier scheiden sich die Wege, hier trennt sich alt und neu", dem man die bis zur Frechheit rückhaltlose Verleugnung aller technischen Regeln vorwarf, hieß „Familie Selicke". Es spielt am Weihnachtsabend wie später Hauptmanns „Friedensfest". Auch hier unerquickliche Familienverhältnisse. Der Vater ein Säufer, der den Heilig-Abend im Gasthaus zubringt, die Mutter am Bett ihres todkranken Kindes, die älteste Tochter in geiler Brunst zu dem Aftermieter entbrannt, die beiden jüngeren Söhne draußen auf der Suche nach dem Vater. Als der schwankende Alte am andern Morgen heimkehrt, muß er bald an die Leiche seines Kindes treten. Die Mutter will verzweifeln, das Glück der Familie ist für immer vernichtet, auch das der jungen Generation. Toni erklärt ihrem Geliebten, daß sie seine Frau nicht werden könne, da sie im Elternhaus als Versöhnerin eine heilige Mission zu erfüllen habe.

Wendt (sich abwendend). Du hast recht. (Hat ihre Hand niederfallen lassen.) Ja, du brauchst mich nicht! Du bist groß und mutig und stark und ich so klein, so

feig und — so selbstsüchtig! (Beschämt.) Ich — Tor ich! ... Ja! Du hast recht! Wir dürfen nicht?

Toni (seine Hand ergreifend und ihm die ihre auf die Schulter legend; sieht ihm in die Augen). Nicht wahr, Gustav? Wir dürfen doch nicht nur an uns denken?

Wendt (im tiefsten Schmerz, ihre Hände drückend). Ach! — Mädchen! —

Toni. Du bist so gut gewesen! ... Du hast's so gut mit uns gemeint! ...

Wendt (gequält). Ist denn nur keine, keine Möglichkeit?! ... Herrgott!!

Toni (schmiegt sich an ihn). Siehst du, ich muß ja doch auch aushalten!

Wendt (schmerzlich). Toni! — Toni! — Aber, nicht wahr? Ich habe dich doch gefunden und du — du machst mich jetzt zu einem anderen Menschen! ... Du hast mich überhaupt erst zu einem gemacht, liebe Toni! ...

Toni. Ach, ich! ...

Wendt (innig). Ja! Du! ... Das Leben ist ernst! Bitter ernst! ... Bitter ernst! ... Aber jetzt seh' ich, es ist doch schön! — Und weißt du auch warum, meine liebe Toni? Weil solche Menschen wie du möglich sind! — Ja! So ernst und so schön! ... (Streichelt ihr über das Haar.)

Toni (leise, selbstvergessen, glücklich). Ach, ja! ... Ach, aber das ist gut von dir! ... Ich wußte ja ... (Pause, sie sehen sich in die Augen.)

Toni (schmerzlich, sehnsüchtig aufatmend). Ach, du! ...

Wendt (sie fest an sich pressend). Hm? Du! ... Toni! ...

Toni (in Gedanken an ihm vorbeisehend). Ach, ja!

Wendt (schmerzlich). Toni! — Toni! — (Preßt sie eng an sich.)

Toni (mit erstickter Stimme). Still ... Sei still.

Wendt (verloren). Toni ... (Beugt sich über sie und will sie küssen.)

Toni (mit erstickter Stimme). Laß! ... Ich — höre — die Mutter! ... Ich muß nun ... wir müssen nun daran denken! ... Nicht wahr?

Wendt. Toni! Ich bleibe noch! ... Einen Tag! ... Einen einzigen Tag!

Toni (wie vorher). Nein! ... Bitte! ... Bitte! ... Mir zuliebe!

Wendt. Ach! ... Leb wohl! ... (Küßt sie.)

Die exakte Reproduktion der Natur ist in der „Familie Selicke" unleugbar, hier war wirkliches Neuland, das mit aller bisherigen dramatischen Technik zu brechen suchte, diese einfach ins Extrem verwandelte. Der Erfolg des Stückes aber war trotzdem nicht der erhoffte, weil Hauptmann das Ursprüngliche bereits vorweggenommen hatte. Es erübrigt sich, hier zu erwähnen, daß Holz-Schlaf sich bald darauf trennten, Holz wieder zu seinem ursprünglichen Gebiet, der Lyrik, zurückkehrte, obwohl er in dem Studentenstück „Traumulus", das er gemeinsam mit Hermann Jerschke verfaßte, einen vorübergehenden Bühnenerfolg errang, der aber mehr auf das Konto von „Alt-Heidelberg" zu setzen ist. Johannes Schlaf jedoch blieb Dramatiker und bewährte sich mit seinem „Meister Oelze". (1892.) Schon der Titel erinnert an die große tragische Welt von Max Kretzers Schöpfung „Meister Timpe". Aber Timpe ist ein Riese, der für seinen Beruf kämpfte und starb, Oelze dagegen ist ein Schwächling. In einem thüringischen

Dorfe lebt er, geplagt von Gewissensbissen. Denn er hat gemeinsam mit der Mutter den Vater mit Gift aus der Welt geschafft. Seine Stiefschwester Pauline ahnt dieses Verbrechen und sucht den schwindsüchtigen Tischlermeister Oelze in solche Angst hineinzuhetzen, daß der kranke Mann seine Tat eingestehen soll. Aber Oelze ist fest, er will den Mord nicht umsonst begangen haben. Er will nichts gestehen, damit seinen geliebten einzigen Sohn Emil kein Makel treffe. Innerlich glaubt er an Gott und Himmel und will seine Schuld dadurch sühnen, daß er Emil zum Geistlichen bestimmt. Aber immer enger zieht Pauline kalt und grausam ihre Maschen, damit der „Hund“ bekenne. Als Oelze auf dem Totenlager liegt, übernimmt sie die Pflege, um seine Phantasien belauschen zu können und endlich das Bekenntnis seiner Schuld zu hören. Oelze windet sich in Schmerzen, aber er bleibt trotzig und fest. Er fürchtet Paulinens Augen, und er fürchtet seine Fieberphantasien, weil er etwas sagen könnte. Die Stunde des Todes kommt, Emils Hand festklammernd, haucht er in Angst und Not sein Leben aus — aber er hat nichts gestanden. — „So . . . so . . . Paster . . .“

Einen Bühnenerfolg hat Schlafs „Meister Oelze“ nicht errungen, er ist zu düster und die Kunst, alles durch Stimmung und Führung des Dialogs herbeizuführen, viel zu breit angewendet. Denn die ganze Handlung des Stückes besteht eigentlich darin, daß Pauline den verbrecherischen Bruder durch ihre beständigen Anspielungen zu Tode quält. Auch ist der Ausschnitt aus der Wirklichkeit, den das Drama gibt, ohne jeden Lichtblick, darum wirkt es nicht befreiend, sondern niederdrückend. Von weiteren Dramen Schlafs seien wenigstens „Frühling“, „Gertrud“, „Helldunkel“ ge-

nannt. Für unsere Literatur sind sie belanglos, weil sie nicht nur den Eindruck abstoßender Häßlichkeit machen, sondern weil ihnen vor allen Dingen dramatisches Leben fehlt.

Dieser letzte Mangel scheint überhaupt typisch bei den Werken vieler Naturalisten zu sein. Er findet sich aber nirgends so kraß ausgeprägt, wie in den Dramen des Bruders von Gerhart Hauptmann, Karl Hauptmann. Er ist ein dem Bruder durchaus verwandtes Talent, ein feiner Analytiker, dessen Stärke in der detaillierten Psychologie seiner Gestalten liegt. Seine ersten Dramen „Marianne", „Waldleute" und „Ephraims Breite" blieben unbeachtet, bis er 1900 mit seiner „Bergschmiede" den Volksschillerpreis errang. Aber erst sein biblisches Drama „Moses" zeigt sein starkes Bühnentalent, dem es aber bisher noch nicht gelungen ist, sich die Bühne zu erobern.

Schon der jugendliche Schiller träumte von einem Epos, dessen Held Moses werden sollte. Dem suchenden Dichtersinn Karl Hauptmanns bot dieser Stoff eine Fülle lockender Möglichkeiten, zumal sein eigenster Stil mit der psalmierenden Weise, die hier ohne weiteres geboten war, glücklich zusammentrifft.

Im Feuerbusch bist du Mose erschienen,
Jahve! großer Jahve!
Die Heimat hast du verheißen.
Wir ziehen aus der Knechtschaft.
Wo ist ein Tal,
Das dem Tal des Jordans gliche?
Wo ist ein zweites Sichem?
Wir tragen des Joseph Gebeine

Heim zu dem Lande der Väter,
Das du uns verheißen,
Jahve, großer Jahve!

Mächtig setzt das Stück mit einem sich emportürmenden ersten Akt ein. Aarons Weib in Gosen bereitet das befohlene Mahl vor dem Auszug, und in ihr Haus dringen, während draußen drohend der Sturm anhebt, Juden jeden Alters. Sie alle hoffen, daß Moses heute nicht vergeblich beim Pharao gewesen ist, daß er heute die Erlaubnis zum Auszug bringen wird. Die alte Jochebeth, Moses Mutter, ist seiner Sendung gewiß. Aber dann treten Moses und Aaron ein, enttäuscht, weggeschickt vom Pharao ohne Gewährung. Moses, auf den alles starrt, weint krampfhaft, aber er erstarkt bei seinem Volke — er gibt mit mächtiger Stimme den Befehl zum Auszug. Die furchtbaren Geschehnisse der Sturmnacht schlagen herein: die Erstgeburt der Ägypter getötet, aber an der Schwelle der Kinder Israel ist der Würgeengel vorübergegangen. Da entzünden sie jubelnd an der alten Herdstätte zum letzten Male die Fackel; der Zug verläßt das Haus, des Volkes Sehnsucht ist erfüllt!

Aber schon der 2. Akt zeigt uns den Helden im verzweifelten Kampf mit der Masse. Wir finden das Volk in der Wüste, schlaff, verwahrlost, hungrig. Alles wühlt gegen Moses, nur die schöne Zipora, sein Weib, steht fest in ihrer glühenden Gewißheit, daß ihr Held nicht mit leeren Händen vom Sinai kommen wird. Aber schon tönt es laut und lauter:

Leer ist Moses Wort . . . und leer ist seine Verheißung!
40 Tage ließ er uns schmachten!
40 Tage in der brennenden Glut der Wüste!

40 Tage im reißenden, eisigen Nachtwind —
Ohne Wasser!

Sie wollen zurück zu den Fleischtöpfen Ägyptens. Aaron bringt das goldene Kalb, und der Reigen schlingt sich um das Götzenbild. Da tritt schweigend Moses unter sie, die Tafeln des Gesetzes in der Hand. Das Volk eilt beschämt hinweg, nur Aaron und die Seinen stehen da. Moses zerschmettert die Tafeln, er fleht zu Gott, ihm die Führung abzunehmen, und nur durch Zipora gewinnt er neue Kraft.

Der 3. Akt bringt den Höhepunkt. Die Wandernden halten in einer Oase, die Kundschafter kehren zurück. Nur durch Kampf kann das Land gewonnen werden! Da bricht Feigheit, Enttäuschung, Haß aus. Moses wird vom Aufruhr umheult — und er wird zum Ankläger:

> Verflucht sei dieses Gesindel! . . . Keiner soll
> Das Vaterland je schauen! . . . Solche Knechte
> Und Feige sollen in der Wüste sterben!

Aber er selbst darf das Land auch nur schauen, hineinkommen darf er nicht. Der alternde Führer sieht ein neues Geschlecht heranwachsen, dem er am Berg Nebo noch einmal das Gesetz Jahves zuruft, als es jubelnd an ihm vorbei in das Land der Verheißung einzieht. Dann stirbt er lächelnd, an der Seite seines Nachfolgers. In der Ferne tönt der Psalm, den die Väter beim Auszug angestimmt hatten.

Karl Hauptmann hat uns mit dem „Moses", diesem Kampflied des Einzelnen gegen die Masse, ein Drama geschaffen, das fortleben wird — auch wenn es niemals auf der Bühne verkörpert werden sollte!

Ein um so größeres Bühnengeschick bewies Max Dreyer. Seine Anfänge lassen ihn als Nachfolger Ibsens erscheinen. Das „Nora-Problem" verarbeitet er in dem Drama „Drei". So alt der Stoff war, so frisch war die Neugestaltung, die natürliche Art, wie die drei Menschen des Stückes ihrem Schicksal entgegengetrieben werden. Sein folgendes Drama „Winterschlaf" (1895) zeigt ihn abhängig von Gerhart Hauptmann und noch mehr von Halbes „Jugend". Wie Halbes Ännchen einsam im Pfarrhause sitzt und vom Kaplan in beständiger Zwangsaufsicht gehalten wird, verlegt Max Dreyer seine Handlung in ein Forsthaus, wo ein brutaler Forstgehilfe das Leben eines jungen Mädchens vernichtet. Im Schneesturm wird ein junger Schriftsteller zu ihr getragen, der mit seinen hochfliegenden, sozialreformatorischen Plänen ihr Herz erobert. Aber das kurze Glück zerstört der Forstgehilfe, indem er sie mit roher Gewalt entehrt und dadurch ihr Leben verwüstet. Hauptmann läßt seine Helene im „Sonnenaufgang" durch den Hirschfänger enden, Max Dreyers Heldin erdrosselt sich mit ihren langen Zöpfen.

Wenn Dreyer auch mit seinem dreiaktigen Schauspiel „Hans" einen vorübergehenden Bühnenerfolg errang, so dürfen wir erst mit dem „Probekandidaten" (1900) einen gewissen Höhepunkt für ihn konstatieren. Hier ist das alte Problem aus Gutzkows „Uriel Acosta" ins Moderne gewendet. Es handelt sich auch hier um einen Märtyrer seiner Überzeugung, der zum Widerruf gezwungen wird und sich durch einen nochmaligen Widerruf geistig befreit. Gutzkow hat in seinem schwungvollen Jambendrama den Widerruf des jüdischen Philosophen dadurch begründet, daß der kühne freie Denker die Selbstverleugnung seiner großen Gedanken

seiner Mutter und seiner Braut zuliebe auf sich nimmt. Im Dreyerschen Stück handelt es sich um einen jungen Probekandidaten, der in seinen naturwissenschaftlichen Unterrichtsstunden in bewußte Opposition zum Religionsunterricht geraten ist. Er wird daher von seinem Direktor vor die Wahl gestellt, entweder auf seine Anstellung zu verzichten, oder im Konferenzsaal vor versammelten Schülern die von ihm geäußerten Ansichten zu widerrufen. Auch hier entschließt sich Hermann aus Rücksicht für seine Mutter und Braut und tritt zurück. Wie er aber seinen Schülern in die vertrauensvollen Augen blickt, da vermag er es nicht, sich selbst und seiner Überzeugung untreu zu werden. Unbekümmert um alle Folgen spricht er Worte freier Deutung, Worte der Wahrheit, und verliert dadurch alles, was er sein eigen genannt hatte: Eltern und Braut, Heimat und Anstellung. Nach einem herzlichen Abschiedsgruß an seine begeisterten Schüler geht er hinaus in die Welt, um sich eine freie Geisteszukunft zu gründen.

Seine reiche Lustspielfabrikation, von der nur der Schwank „Das Tal des Lebens" zu einiger Bekanntschaft gekommen ist, weil — die Zensurbehörde die Aufführung des Stückes verbot, verflachte Max Dreyer immer mehr, so daß er die Höhe des „Probekandidaten" nicht mehr errang, trotzdem er sich in den vier Szenen „Venus Amathusia" ernste dichterische Aufgaben stellte. Das Drama führt in die Zeit der Völkerwanderung zurück, als die Allemannen Florenz erobert haben, wo nur die Frauen zurückgeblieben sind. Ein Gesetz des Herzogs Hilderich bedroht jeden mit dem Tod, der ein italisches Weib begehrt. Aber sein eigener Sohn Aliger begehrt die römische Jungfrau Virginia zum Weib. Er will seinen Vater bestimmen, das

harte Gesetz aufzuheben, aber der Vater will lieber auch den letzten Sohn verlieren — die andern sind im Kampfe geblieben — ehe er ihn seinem Volke untreu werden sieht. Der König Leutharis will ihn begnadigen, wenn er sich von seiner Geliebten trennt. Aber die Trennung ist für die Liebenden schlimmer als der Tod, deshalb wollen sie getrost sterben. Leutharis kämpft vor dem marmornen Götterbild Aphroditens selbst gegen seine gewaltige Liebe zu Lucretia, in deren Haus des Schwertgenossen Aliger Geliebte geweilt hat. Er wehrt sich gewaltig gegen den Sturm der Leidenschaft und zerstückelt mit seinem Schwert die Liebesgöttin. Lucretias Flehen um Gnade für die Freunde und ihren Geliebten ist vergebens, der dritte Hornruf aus dem Lager verkündet ihren Tod. Aber sie streckt verlangend die Arme nach dem König aus, und verlangend beugt sich der König zu ihr nieder. Da zieht es wie ein Blitz durch sein Gemüt, er richtet sich mächtig auf und führt mit seinem Schwert einen furchtbaren Streich gegen die eigene Brust. Blutüberströmt sinkt er an der zertrümmerten Venusstatue nieder: der deutsche König ist sich treu geblieben! Seinen romantischen Neigungen folgt Dreyer auch in seinem neuesten Drama „Die Hochzeitsfackel", das Spiel einer Maiennacht, das in der Zeit des französischen Rokoko spielt.

Genau so schwankend wie Max Dreyer von einem Problem zum andern haschte, reiht sich ihm Hermann Bahr an. Anfangs überzeugter Naturalist, der vor dem Widerwärtigsten nicht zurückschreckt, ist er allen Wendungen der neuesten Bewegung gefolgt, bis er in dem Wiener Gesellschaftsstück einen nur noch ohnmächtigen Ausdruck findet. Allerdings muß auch ihm wie Dreyer eine weiche Schmiegsamkeit künstlerischen Geschmackes,

namentlich in seinen Frauengestalten, eingeräumt werden. Anfangs schwankte er zwischen allen möglichen Einflüssen hin und her, bis ihn endlich Nietzsche ganz gefangen nahm. Aber auch Ibsen und Strindberg wirken mächtig auf ihn ein. Eine immer mehr wachsende Sinnlichkeit prägt sich in seinem Schaffen aus. Schon sein erstes Drama „Neue Menschen", das in dem Verein „Deutsche Bühne" aufgeführt wurde, zeigt das Unterliegen aller guten Vorsätze unter dem Drang der Sinne. Ebenso ist sein Drama „Mutter", das er Strindbergs „Vater" nachbildete, von einer krankhaften Sinnlichkeit erfüllt. Bald aber war Bahr der erste, der nach seiner „Kritik der Moderne" den Naturalismus zu den Toten warf und mit seiner Schrift „Zur Überwindung des Naturalismus" als offenkundig Abtrünniger auftrat. Er vertritt fortan den französischen Symbolismus und Impressionismus, dessen Vertreter ihm Guy de Maupassant ist, bis er auch den geistvollen französischen Novellisten verwirft und zur heimischen Tradition zurückkehrt und sich nur noch als moderner Wiener fühlt. Charakteristisch dafür ist das Drama „Tschaperl", das echt wienerisch ist. Es behandelt die Geschichte der „berühmten Frau". Die Märchenoper „Schneewittchen" hat die junge, schöne Frau des Komponisten und Musikkritikers Lampe schnell berühmt gemacht. Aber trotzdem alle Welt ihr huldigt, bleibt sie ihrem Manne nur sein „Tschaperl", sein Dummerchen. Und jeder kann es von ihm hören, daß er sie erst auf den Gedanken an die Oper gebracht und später die Presse dafür gewonnen hat. Jedes Lob, das seiner Frau gezollt wird, empfindet er als eine Beleidigung und Herabsetzung. Schließlich soll er sogar fortan seine Musikkritiken in der Morgenpost mit dem Namen seiner Frau unterzeichnen. Aber er will der

Mann einer berühmten Frau nicht sein, seine Eifersucht zwingt sie sogar dazu, sein Haus zu verlassen und das glänzende Angebot des Tenor-Agenten Rosetti anzunehmen. Was Bahr hier an frischen Wiener Typen geschaffen hat, ist echte, lebendige Heimatskunst.

Nach dem in vielen Teilen vortrefflichen und charakteristischen Naturbild aus Napoleons großer Periode „Josephine", das eine äußerst feine Studie Bonapartes enthielt, schrieb er sein dichterisch wertvollstes Stück „Der Star". Bahr versenkt sich in diesem Drama mit köstlicher Satire in die Seele einer modernen Schauspielerin und zeichnet mit greifbarer Wirklichkeit eine ganze Anzahl fein beobachteter Schauspieler- und Gesellschaftstypen. Viel schwächer sind „Die Wienerinnen" und „Der Athlet" und die Satire aus Deutschlands schöngeistiger Zeit der Tage Maria Theresias, „Crampus". Bedeutender ist sein Drama „Der Meister". Cajus Stuhr ist charakteristisch für Bahr's Auffassung der modernen Ehe, ein nach außen hin glänzender, aber innerlich perverser Mensch. Seine Frau hat sich einem jungen adligen Gutsnachbar hingegeben, aber der Meister ist weit davon entfernt, Gericht zu halten. Wie er für sich freies Ausleben beansprucht, so will er es auch seiner Frau nicht verwehren, und glaubt menschlich groß zu handeln, daß er nur eine Seelengemeinschaft gelten lassen will. Seine Frau vermag diese Lebensanschauung nicht zu teilen, sie hat in ihrer Ehe Liebe gesucht, und nur ihr ungestilltes Verlangen hat sie in die Arme des Geliebten getrieben. Die Ruhe, mit welcher ihr Gatte ihre Schuld auffaßt, reißt sie nicht zur Bewunderung seines Charakters hin, sondern erfüllt sie mit Haß und Abscheu.

Gerade das Gegenteil dieses feinen Seelengemäldes konstruiert Bahr in dem seichten und vollkommen verfehlten „Ringelspiel“ (1907). Es ist manchmal gut, den Titel zu rechtfertigen. Zum Schluß der drei Akte dauernden Langeweile tanzt ein halbverrückter Mensch mit Kindern einen Ringelreigen und Julius — dem seine Frau den wohlgemeinten Rat erteilt hat, um etwas Neues in ihr Leben zu bringen — „betrüg deine Geliebte mit mir“ — bemerkt dazu: „Das ganze Leben ist ein Ringelspiel.“ Wenn uns Bahr in dem Stücke die Geschichte seiner eigenen Ehe erzählen will, so hätte er zuvor Rousseaus und Goethes Lebensbuch durchlesen sollen — er würde uns dann sicher mit seiner unwürdigen Ehegeschichte verschont haben. Aber trotzdem ist die Kritik völlig unberechtigt, die Erich Schlaikjer über Bahr nach der Aufführung des „Ringelspiels“ im Deutschen Theater schrieb: Hermann Bahr ist einer der talentlosesten und seichtesten Autoren, die je über eine Hintertreppe auf die Bühne gelangten. Sein „Ringelspiel“ gehört keiner dramatischen Gattung an, es gehört, um es schlankweg zu sagen — ins Bordell.

Ebenso wegwerfend urteilt Schlaikjer über Bahr's neuestes Lustspiel, die Burleske „Die gelbe Nachtigall“ (1908), eine beißende Satire auf das moderne Theaterwesen, die — trotz aller Dementis des Dichters — auf Max Reinhardt, den Leiter des „Deutschen Theaters“ und der „Kammerspiele“ in Berlin, zielt.

„Die gelbe Nachtigall“ ist eine Posse der allerniedrigsten Gattung, roh und skrupellos aus einer Reihe grellbunter Lappen zusammengeflickt, ohne eine Spur von Grazie oder Geschmack, stumpf in der Satire und schal im Witz.“

Über die Handlung des Stückes ist allerdings wenig zu sagen, weil es — keine Handlung hat. Aber sie ist dem Dichter auch nur nebensächlich, ein Sekundäres, das ihm nur zum Anheften gespitzter Aphorismen, scharfer satirischer Situationen dienen soll. Bahr hat stets etwas Hübsches und reizend Boshaftes zu sagen, und so gewinnt er doch schließlich sein Spiel.

Es wird ein wenig umständlich erzählt, wie sich der berühmte Schauspieler Corm — er trägt Züge des Dumas'schen Kean, des Leoncavalloschen Bajazzo und wohl auch viel von Joseph Kainz — an seinem schuftigen Direktor Jason, der alle übertölpeln will, durch einen Coup rächt. Er redet ihm ein, die kleine Fanny Hobichler, die Tochter eines zugrunde gegangenen Musikgenies, sei eine Japanerin mit fabelhafter Stimme. Das Mädel möchte nämlich gern zum Theater, und Corm, der als Schminkenverächter das Mädel zu lieb hat, um es den Kulissen preiszugeben, aber dann doch von seiner Idee gereizt wird, gibt ihr den Rat, nur tüchtig zu schwindeln, um beim Theater vorwärts zu kommen. Der kleinen, braunen Ungarin aus Arad fällt es nicht schwer, eine Geisha zu mimen. Aber die Rache Corms wird nur halb. Denn die kleine Araderin gefällt, Jason macht Bombengeschäfte, und als die ungarische Abkunft der „Gelben Nachtigall" in den Zeitungen aufgedeckt wird, ist sie bereits zu berühmt, als daß ihr die Entlarvung schaden könnte. Jason, der erst verzweifelt ist, daß er so geprellt werden konnte, hört das Publikum vor Wonne rasen und hat die Absicht, die Nachtigall mit seiner feisten Hand zu beglücken.

„Man muß eben nur den Mut haben, das ganz zu sein, was man ist", meint der weltverachtende Histrione. „Dann gefällt man der Welt, auch wenn man sie am hellen Tage betrügt."

Hermann Bahr ist ein Meister entzückender kleiner Stilkünste, ein Virtuos des Nachempfindens, ein Temperament voll leidenschaftlicher Sehnsucht nach neuen Schönheiten. Darin berührt er sich mit dem erfolgreichsten Wiener Dramatiker, der über ein ungleich höheres technisches Können verfügt, mit Arthur Schnitzler. Die nahe Verwandschaft zwischen der modernen Novelle und dem Drama, die wir auch bei Hauptmann, Hirschfeld und Halbe finden, tritt bei ihm besonders deutlich hervor. Beide schildern seelische Zustände mit den Mitteln feiner Analyse innerer und äußerer Umstände, beide bevorzugen eine gewisse Formlosigkeit, ein sanftes Verfließen in das Nichts. Schnitzlers Dramen könnte man füglich alle dialogisierte Novellen nennen. Eine französische Leichtigkeit und Schmiegsamkeit der dichterischen Mittel, wie sie bei Prévost und Paul Hervieu in der „Causerie" sich findet, ist auch Schnitzler eigen. Er hat diese Kunstform nach Deutschland eingeführt. Ein tieferes Eingehen auf die Eigenheiten und Seltsamkeiten eines Milieus ließ ihn zu einem trefflichen Schilderer der weichen wienerischen Art werden. Eine eigentümliche Mischung von Schmerz und Humor, eine elegische Weichheit neben der Grämlichkeit des Alltags ist seiner dramatischen Produktion zu eigen. Er schuf in seinen Szenen „Anatol" und „Reigen" eine Art Mittelstufe der dramatischen und epischen Technik, er errang aber seinen ersten Erfolg mit dem Schauspiel „Liebelei" (1895). Es ist die spezifische Tragödie des Wienertums durch die Tragik, die aus dem in flüchtiger Liebeständelei begonnenen und in wirklicher Liebe endenden Verhältnis zu erwachsen vermag. Christine, die weibliche Hauptfigur des Dramas, ist eine der anziehendsten Gestalten in der ganzen modernen Dramatik. Sie ist nicht

das süße Wiener Mädel, wie Mizzi Schlager, die im Mai nicht daran denken mag, ob man sich im August noch lieben wird, sondern eine sinnige, ernsthafte Natur. Sie gewinnt ihr Verhältnis, den Studenten Fritz Lomeyer so lieb, daß sie ihr Leben für ihn lassen könnte. Wenn nur das Liebesglück nicht zu schnell vorübergeht, dann will sie ihr Leben lang davon zehren. Aber Fritz hat außer ihr noch ein Verhältnis mit einer verheirateten Frau, dessentwegen ihn der Ehemann zur Rechenschaft zieht. Fritz fällt in dem Duell, das Mädchen ahnt das Unglück, und es wird ihr durch ihren Vater und Mizzi bald zur Gewißheit, daß Fritz gefallen war. Ja, wie denn gefallen? Im Duell? Und für wen? Für eine Frau? Für eine Frau ist er in den Tod gegangen, die er geliebt hat. Und sie selbst, was ist sie denn, und was ist sie ihm gewesen? Von ihr hat er Abschied genommen, und dann ist er hingegangen und hat sich für eine andere totschießen lassen. Und begraben haben sie ihn, ohne daß sie dabei war. Fremde Menschen durften dabei sein, nur sie nicht. Sie nimmt hastig ein Tuch und geht fort zu seinem Grabe. — „Geh' nicht hin", sagt Mizzi, „vielleicht findest du grad die Andere dort — beten". Mit starrem Blick antwortet Christine: „Ich will dort nicht beten — nein", und stürzt fort. Der alte Vater sinkt am Fenster schluchzend zu Boden. „Was will sie — was will sie — sie kommt nicht wieder — sie kommt nicht wieder!"

Auch im „Freiwild" (1896), das sich mit der Duellfrage beschäftigt, tritt Schnitzler als Anwalt der schutzlosen, freien Mädchen auf. Hier bildet die Brutalität der Männer gegen die wehrlose Schauspielerin den Konflikt, der zu tragischem Ende führt. Genau wie in seinem Drama „Das Märchen". Fanny Theren

hat als junges Mädchen zwei Verhältnisse gehabt, das eine aus „Mysticismus", das andere aus „Lebensfreude". Sie ist eine berühmte Schauspielerin geworden und will dem Schriftsteller Fedor Denner ihre Hand reichen. Fedor setzt sich zuerst auch großdenkend über das „Märchen" vom gefallenen Mädchen hinweg. Dann aber steigen in ihm Bedenken auf, die sich zur Lossage von Fanny steigern.

Fedor. Du meinst es gewiß ehrlich — Du glaubst es wohl selbst in diesem Augenblick; aber ich nehme den Schwur nicht an, weil Frauen, wie du, die Treue nicht halten können. Ihr seid ja deswegen nicht schlecht, ihr seid eben so!

Fanny. Willst du mich töten, Fedor?

Fedor. Töten! — — Du weißt es ja, man bringt sich nicht um. Man tut das Vernünftigere: man liebt einen anderen. Es ist nur die Frage, wer jetzt an die Reihe kommt, ein Komödiant oder eine Durchlaucht.

Fanny (beschwörend). Fedor, nimm dich in acht; so lange wirst du mich behandeln wie eine Dirne . . .

Fedor. . . . bis du es bist. Ja, das ist es — darauf hab' ich gewartet — das ist der beste Trumpf, den ihr ausspielt. Wenn wir uns nutzlos zerquält haben ob der unabänderlichen Schmach, die an eurer Vergangenheit klebt, und wenn uns dieser edelste aller Schmerzen, den ihr nie verstehen könnt, zu Worten hinreißt, die euch in eurer Selbstverhimmlung stören, dann sind wir es, die euch zu Dirnen machen.

Fanny (verzweifelt). Fedor!

Fedor. Überall das Vergangene — in deinen Augen, auf deinen Lippen, aus allen Ecken grinst es mich an — unser ganzes Leben ist durchströmt davon. Ich bin nicht stark genug, es zu ertragen.

Fanny (entschlossen): So geh! — Es ist genug, Fedor! (Sehr stark.) Geh! — Wenn du zu eitel bist, um in meiner Liebe glücklich zu sein, zu feig, um an mich zu glauben — wenn du mich verachtest: an den ich mich klammern wollte, du mich wieder in die Tiefe stößt, der dastand und ausrief: Nehmt die Reue von ihnen, dann nimm alle Schuld auf dich, was immer da draußen aus mir werden mag. Ich bin es müde, um deine Gnade zu flehen wie eine Sünderin und vor einem auf den Knien zu liegen, — der um nichts besser ist als ich!

Arthur Schnitzler ist aber nicht nur im Milieu der leichten Liebespaare zu Hause, sondern ist auch historischen Problemen gewachsen. Das zeigt sein Drama „Der grüne Kakadu" (1899). „Der grüne Kakadu" ist ein Revolutionsstück. Es ist Schnitzlers größter dramatischer Wurf, trotzdem andere Stücke feiner, zärtlicher sind, im Dialog bedeutender. Ein paar wilde, grandiose Szenen. Man zittert im Innern vor dieser Handlung, die in der schwülen Atmosphäre einer Pariser Kneipe vor sich geht. Ein Spelunkenwirt, ehemaliger Theaterdirektor, der die Aristokraten haßt, der ihnen aber allabendlich ein fürstliches Schauspiel bereitet. Die frivole Gesellschaft des Paris am Vorabend der Revolution, die unersättlich nach immer neuen Sensationen ist, kehrt in dieser Spelunke ein, in der herabgekommene Mimen sich als Verbrecher aufspielen. Unter ihnen Henri, der geniale Kerl, der sein Weib, die Dirne jedermanns, rasend liebt und heut zum letzten Male auftritt, um morgen mit ihr auf das Land zu ziehen — von Paris fort, von Paris fort! Man weiß, daß sie ihn betrügt, noch heute betrügt — und nun die große Szene, in der seine Kunst den unerhörtesten Triumph feiert.

Selbst seine Zunftgenossen glauben ihm die schrecklich gespielte Lüge, daß er den Herzog von Cadignan getötet habe, den er mit seiner Frau ertappt hat, und dann das langsame Erkennen, daß er mit seinem Spiel die Wahrheit getroffen habe. Und nun tritt der Herzog heran, und die Lüge wird Wirklichkeit. Henry stößt dem Herzog den Dolch in den Hals. Draußen ziehen brüllend die Sieger heran, das Volk, das die Bastille gestürmt hat, mit dem Kopfe Delaunays auf einer Stange. Der Dichter Rollin aber sagt: „was wetten wir, daß alles arrangiert ist? Die Kerls da draußen gehören zur Truppe von Prospère. Bravo, Prospère, das ist dir gelungen." Hier ist alles im Brennpunkt vereinigt. Alle Erregungen und aller Wahnsinn des Spieles, alle Dummheit und alle Weisheit des Zufalls, hier sind die Fäden so vielfach verschlungen und doch jeder in seinem Verlauf so klar. Hier ist die Brutalität des Geschehens so überzeugend wie ein Weltgesetz. Hier ist das Erstarren des Spielers vor der Wahrheit seines Spiels. „Es ist doch die schönste Art, sich über die Welt lustig zu machen; einer, der uns vorspielen kann, was er will, ist doch mehr als wir alle", sagt der Herzog im „Grünen Kakadu".

Nach dem Renaissancedrama „Der Schleier der Beatrice" errang Schnitzler einen größeren Erfolg mit seinem Einakterzyklus „Lebendige Stunden" (1902), aus dem die Szene „Die letzten Masken" am psychologisch tiefsten gestaltet ist. Im Spital liegt der ehemalige verkommene Journalist Rademacher auf dem Sterbebett, durchglüht von Haß gegen einen einstigen Freund, einen Dichter, dem er seinen Ruhm nicht gönnt. Vor seinem Tode will er ihm die giftige Wahrheit ins Gesicht schleudern, daß die Frau des Berühmten vor

Jahren seine eigene Dirne gewesen ist. Aber trotzdem er einem neben ihm liegenden schwindsüchtigen Schauspieler seine Rede, die dem Verhaßten zugedacht ist, zur Probe hält, bringt er kein Wort hervor, als der Freund selbst an seinem Bette steht, und nimmt seine Anklage mit sich in das Grab.

Auch das Schauspiel „Der einsame Weg" (1904) zeigt Schnitzler als ergreifenden Seelenschilderer, dem zwar das Pathologische über das Psychologische geht. Vor 23 Jahren hat sich Gabriele ihrem Jugendgeliebten Fichtner zu eigen gegeben, aber dann seinen Freund Wegrath geheiratet. Wegrath weiß von der Sünde seines Weibes nichts, und wähnt Gabrieles Sohn Felix für seinen eigenen, genau wie die später geborene Johanna. Aber auf ihrem Sterbebett weiht sie ihren Sohn und den Mann, den sie für ihre Tochter bestimmt hat, in das Geheimnis ihres Lebens ein. Johannas Herz hängt an dem alternden Stephan von Sala, der auch schon ein Totgeweihter ist, obwohl er selbst von der Schwere seines Leidens nichts ahnt. Das hysterische Mädchen ertränkt sich im Teich. Der junge Wegrath zieht Sala zur Rechenschaft, der jetzt auf brutale Weise erfährt, wie es um ihn steht. Dem langsamen Dahinsiechen zieht er den freiwilligen Tod vor. Nun kämpfen die beiden Jugendfreunde um den Sohn, aber Felix bleibt dem Mann treu, der zwar nicht sein Vater ist, der ihn aber liebevoll erzogen hat, der seine Mutter geliebt hat. Fichtner muß seinen einsamen Weg allein weiter gehen, egoistisch hat er nur nach den Genüssen des Lebens gegriffen, ohne jemals Pflichtgefühl und Liebe zu kennen.

Leben und Tod sind die beiden ruhenden Pole in Schnitzlers Dichtung. Fast alle bedeutenden Worte, die

seine Personen sprechen, betreffen die unerbittliche Realität des Gesetzes zwischen Tod und Leben. So paradox Schnitzler sonst ist, über Leben und Tod möchte er immer eine Wahrheit sagen; in der Gegensetzlichkeit zwischen Leben und Tod liegt Schnitzlers ganze Metaphysik. — „Wer nur an sich denkt, stirbt in jedem Augenblick, wer die Zusammenhänge begreift, lebt ewig", sagt Max in seinem Schauspiel „Ruf des Lebens", das Schnitzler nach der feinen Komödie „Zwischenspiel" schrieb. „Nichts kommt nach uns. Alles stirbt mit uns; unser eigener Mörder, während er uns den Dolch ins Herz gräbt, stirbt mit uns . . . Niemehr über das Feld sprengen im Licht der Frühe, den Himmel überm Haupt — nie mehr an glühenden Lippen hängen, vom Duft zitternder Brüste umweht — kein Laut lebendiger Stimmen mehr für uns, kein Schimmer mehr für uns von Sonne und Sternen . . . ein Hinsinken, Bluten, Verenden, Eingegrabenwerden für alle Zeit — wenn dir davor nicht graut, Freund, verstehst du weder Tod noch Leben" sagt Albrecht. Aber trotz aller Liebe zum Leben ist der Tod doch das Größere. Derselbe Albrecht, der sich dagegen auflehnt, mit seinem totgeweihten Regiment zu sterben, entgeht als Einziger der mörderischen Schlacht. Am Abend nach der Schlacht aber erschießt er sich in einer Scheune.

Formell steht bei Schnitzler der Dialog in der Mitte seiner Werke, aus ihm wächst alles heraus, zu ihm drängt alles hin. Manchmal zerflattert der Dialog zur Causerie, jedes Wort wird fein empfunden und abgewogen. Denn Arthur Schnitzler arbeitet mit peinlicher Gewissenhaftigkeit gegen sich selbst. Das hat er vielen neuen Dichtern voraus.

Verwandte Stoffgebiete mit Schnitzler zeigt Felix Dörmann. Seine weit tiefer stehende Begabung ersetzt er durch gröbere, zynische und offenkundig frivole Weise und verschmäht grobe Effekte und Rührseligkeit keineswegs. Das Schlagwort „dekadent", das den Vertretern der modernsten literarischen Richtung so gern entgegengeschleudert wird, ist vielleicht auf diesen Dichter mit größtem Recht angewendet worden. Seine dramatische Tätigkeit ist eine ungemein reiche. Schon sein erstes Wiener Stück „Ledige Leute" hatte einen großen Erfolg aufzuweisen, den weder die „Zimmerherren" noch „Mama", weder die „Tranner-Buben" noch die „Signaturen" auch nur annähernd wieder erreichten.

„Ledige Leute" ist die tragische Geschichte des Verhältnisses, das leichtfertige Mädchen zu sittenlosen Dirnen macht, umsomehr, als sie von der eigenen Mutter auf den Weg des Lasters gestoßen werden. Nur die jüngste Tochter Lux, die sich auf das Drängen ihrer kupplerischen Mutter auch schon hat hingeben müssen, sehnt sich nach Reinheit und Liebe und Ehrlichkeit. Sie folgt ihrem Toni in das Haus seiner Mutter. Aber als er, der bisher an ihre Reinheit geglaubt, von ihrer Schande erfährt, verläßt sie ihn und kehrt wieder heim. Sie darf auch ihm nicht mehr als Geliebte sein, er soll zu ihr kommen wie all die andern „ledigen Leute".

Lux (dicht bei ihm mit plötzlichem Einfall). Dann komm wenigstens — so zu uns wie früher (Pause.) Das mußt du, hörst d', i' laß di' net aus, i' laß di' net — hörst d' — wenigstens kommen mußt d', denk doch dran (leiser), wiest mi' küßt hast, heute nacht und wiest immer g'sagt hast — (flüstert ihm etwas ins Ohr) ich bin noch so hungrig — Toni — du net — du net —

Toni (wie verwirrt). Laß mich — laß mich gehen! Es ist besser, wenn du mich laßt! (Angstvoll bebend.) Ich bitt' dich, laß mich!

Lux (triumphierend). Jetzt weiß ich, daß du kommst.

Fr. Brandl. Und a Liebschaft hinter dem Ellinger sein Rücken duld' i' net! (Zu Frau Wallner.) So reden Sie do' a was — 's geht do' Sie a an!

Toni. Lassen Sie meine Mutter in Ruh — Frau Brandl —

Fr. Brandl. Sie soll's Ihnen verbieten — wenn Sie's net von selber tun! J' duld's net — daß Sie hinter dem Ellinger sein Rucken — das gibt's net! Abschaffen laß i' Sie! 'rausschmeißen — ja, ja, 'rausschmeißen!

Lux (losbrechend). Fangt scho' wieder an zu hetzen! Und das laß' i' mir net g'fallen! und wenn i' scho' net ganz bei ihm bleiben kann, so muß er wenigstens so zu mir kommen. Und wenn du so bist und ihn mir net gönnst — so geh' i' jetzt no, auf der Stell' zum Alten und sag' ihm alles! Dann habt's gar nix von mir. J' pfeif auf'n Alten, i' pfeif aufs Geld, wenn i' mein Toni net hab'n kann, nacher is mir alles egal! Ich erhalt's Haus — i' gib's Geld her —! Mit die paar lumpigen Gulden, die's d' aus der Sophie außa quetscht, konnten mir längst am Mist liegen. Möcht' do' seh'n, obst mir das verbieten kannst, den Toni gern zu hab'n. Das is mein' Sach', verstanden! Do hat mir keines was d'rein z' reden. Der Toni wird kommen, so oft er will! Du wirst ihn net außischmeißen! verstanden? Von heut ab, bin i' der Herr im Haus. Und dabei bleibt's —! Um a sechse erwart i' di', Toni — hörst — kannst ruhig kommen jetzt!

Toni. Du redst ja wie die Sophie auf einmal —

Lux. Und jetzt geh'n ma, Mutter. Wir haben die gnä' Frau lang gnua inkomodiert — sie wird a was besser's zu tun hab'n, als so umananâder steh'n mit uns! — (Auf Frau Wallner zugehend und ihr die Hand küssend.) I, dank Ihnen a no' schön für alles liebe und freundliche — es hat halt net sollen sein — Küß d' Hand. Pfiat di' Gott derweil Tonerl — also so um a sechs herum und vergiß nicht. (Sie flüstert ihm abermals etwas ins Ohr und küßt ihn dann herzhaft.) Adje Schatz. — Und jetzt komm Mutter, mir geh'n — (Sie nimmt die Mutter und schiebt sie gegen die Türe, die drei Frauen knixen stumm. Pause.)

Toni. Und ich hab sie doch so lieb gehabt.

Mutter. Mein armer Bub —

Toni. Lux — Lu — Lu — (Er will ihr nach.)

Mutter (angstvoll). Toni, Toni!

Toni. Nein, nein, ich tu's ja nicht, es ist nur —

Mutter. Sei stark, es wird vorübergehn. Ich weiß, es wird vorübergehn!

Toni (mit plötzlichem Ausbruch). Mutter — ich schäm mich sooo —

Erst das Abenteurerstück „Der Herr von Abadessa" brachte ihm wieder Anerkennung. Er erhielt dafür den Bauernfeld-Preis. Dörmann steht darin schon ganz auf dem Boden der Neuromantik. Valentino, der mit seinem Schiff die Meere durchkreuzt, wird an den Strand von Abadessa geworfen. Hier tritt ihm die Braut des Herrn von Abadessa entgegen, die sinnlich feurige Medusa. Valentino und Medusa entbrennen in heißer Liebe zu einander. Aber sie erkennt in dem Pagen, der Valentino begleitet, seine verkleidete Geliebte, und verzweiflungsvoll reicht sie dem Herrn von Abadessa

ihre Hand. Doch der Abenteurer tötet den Gatten des geliebten Weibes, das nun sein wird. Als sich jedoch seine frühere Geliebte in eifersüchtiger Qual ertränkt, ergreift ihn die Sehnsucht, wieder in das Weite zu schweifen. Sinnlos in ihrer Liebe verhindert Medusa diese Flucht, sie ersticht ihn, und ein lodernder Scheiterhaufen wird ihr gemeinsames Grab.

Wir könnten hier noch eine ganze Anzahl Dichter nennen, die, von Ibsen und Hauptmann, beeinflußt, mit ihren Dramen in den Naturalismus hineingegriffen haben, ohne Naturalisten zu sein. Für die naturalistische Bewegung aber sind diese kleinen Talente belanglos, Eintagsfliegen, die den Bedarf der Bühnen decken. Obwohl zum Beispiel Erich Schlaikjer mit dem Schauspiel „Hinrich Lornsen" und der Komödie „Pastors Rieke" oder Georg Engel, der im „Hexenkessel" in die Zeit der Freiheitskriege, in „Hadasa" in biblische Zeiten zurückgriff, namentlich mit den Dramen „Über den Wassern" und im „Stillen Hafen" bald über den Durchschnitt hinausragten. Das feindliche Verhältnis zwischen dem jungen Pfarrer Holm im kleinen Fischerdorf und dem verkommenen Fischermädchen Stine in „Über den Wassern" ist mit großer naturalistischer Kraft geschrieben. Holm hat für die Sünden Stines keine Verzeihung, er geht ihr aus dem Weg. Als eine Sturmflut das Dorf mit vollständiger Zerstörung bedroht, eilt Stine in das Pfarrhaus. Aber der Pfarrer bleibt auch angesichts des Todes unversöhnlich. Er will nur an ihre Reue glauben, wenn sie es vermag, lächelnd in den Tod zu gehen. Da eilt das Mädchen hinaus, in die drohende Wasserflut, ein leertreibendes Boot zu holen, und im Untergang findet der Pfarrer endlich das Wort: Verzeihen und Vergessen.

Noch tragischer sind die Vorgänge in dem Drama im „Stillen Hafen". Hedwig, das stille, in sich gekehrte Weib des frommen Fischers Clas, hat in ihrer Jugend den Ingenieur Heinrich geliebt, der nach langer Abwesenheit in das heimische Dorf Moorluke zurückkehrt. Clas läßt sein Weib beim Heiland schwören, daß nie etwas zwischen ihr und Heinrich gewesen ist, noch sein wird. Dann geht er beruhigt auf See. Aber in derselben Nacht bricht ihm sein Weib die Ehe. Die alte Mutter Drühs, die den Vorgang beobachtet hat, hinterbringt dem heimkehrenden Fischer die Schande seines Hauses. Der fromme Clas erwartet nun, daß der Heiland einschreiten und den Verführer niederschmettern wird. Schließlich macht er sich selbst auf, seine kleine Anning an der Hand, das Wunderbare zu suchen. Er springt mit ihr vom Bollwerk in das Meer. „Still", sagt der Pastor Heiden versöhnend, „er ist Gott suchen gegangen".

Am umstrittensten in der ganzen Bewegung ist Frank Wedekind, der Dichter des Skeptizismus und der Weltverneinung. Die zynische, satirische und eigenartig ironische Tonart seiner Tragikomödien hat ihn zum Gegenstand heftiger Anfeindungen gemacht, aber sein starkes Können und sein echt dichterisches Temperament hat sich Anerkennung erzwungen. Das sexuelle und das soziale Moment steht überall im Vordergrund, die satirische Verhöhnung der Schwächen des modernen Lebens, der ewigen Jagd nach Geld und Liebe. Wedekind hat die Welt in närrischen Gründen und Zusammenhängen gesehen und greift sonderbare Bilder aus dem wirren Knäuel heraus. Er hat die Reife für den tragischen Dichter, sein Geist ist stark und kräftig genug, die kompliziertesten Lebensschicksale und Lebensbedingungen un=

seres Tages zu erfassen und sie mit seiner eigenst dafür zurecht geschliffenen Kunst zu gestalten. Die Regeln des dramatischen Aufbaues läßt er völlig außer Acht, unvermittelt läßt er Personen auftreten, kümmert sich nicht um die Möglichkeit der Bühnenaufführung. Wedekind lacht, und mit Behagen fährt er fort, das tiefe Leid der Menschheit zu singen.

In seinem ersten Stück, der Kindertragödie „Frühlings Erwachen", der erst in diesem Jahre durch die feinen Aufführungen in den „Kammerspielen des Deutschen Theaters" der verdiente Erfolg geworden ist, schildert er mit packender Kraft die ersten Regungen des Geschlechtslebens in den Kindern.

Junge Menschen, bei denen die Blüte aus der Knospe bricht, erzählen sich, himmelhochjauchzend, zu Tode betrübt, in abendlicher Dämmerung im Mattenklee unter Buchen ihre Träume, die sie beängstigen, und die ihnen die Scham auf die Wangen treiben. Es ist die Tragödie der ersten Triebe.

„Bitte, liebe Mutter, sag es mir! sag's mir, geliebtes Mütterchen! Gib mir Antwort. — Wie geht es zu? — Wie kommt das alles? — Es kann ja doch nichts Häßliches sein, wenn sich alles darüber freut. Hier knie ich zu deinen Füßen und lege dir meinen Kopf in den Schoß. Du deckst mir deine Schürze über den Kopf und erzählst und erzählst, als wärst du mutterseelenallein im Zimmer. Ich will nicht zucken, ich will nicht schreien, ich will geduldig ausharren, was immer kommen mag. Fass' dir ein Herz, Mutter!" Mit grausamer Konsequenz werden diese Kinder vor das Problem des erwachenden Naturtriebes gestellt, der ihre Sinne aufrüttelt und ihre Seelen, der sie in Konflikte bringt mit der moralischen Weltordnung. Wie emp-

fängnisfrohe Falter in der Frühlingsnacht taumeln sie ihrer Bestimmung zu. Das Erwachen aus solchem Frühling ist früher Tod oder ein totes Leben. „Weh wir Armen" — so müßte das Problem der Dichtung sein, wenn es ein Naturproblem wäre. Aber es ist ein Kulturproblem, denn im normalen Kind hat sich der seelische Umschwung längst vollzogen, wenn der Körper reif zur Liebe wird. Die Erschütterung kann also niemals völlige Zerrüttung sein. Wedekinds Kindertragödie ist eine Anklage gegen die moderne Unkultur, die falsche Erziehung, die das Natürliche nicht natürlich erklären kann, die anormale Menschen züchtet.

Drei Kinder, die von den Stürmen des Reifeprozesses geschüttelt werden, stehen im Mittelpunkt der Tragödie. Die beiden Freunde Melchi Gabor und Moritz Stiefel und Wendla Bergmann, eine schuldlose Julia Capuletti. Moritz und Melchior sind zwei verschiedene Naturen. Schon in der Schule: „Mir unbegreiflich, verehrter Herr Kollega, wie sich der beste meiner Schüler gerade zum Schlechtesten so hingezogen fühlen kann." Der Schlechteste ist Moritz. „Wozu gehen wir in die Schule? Wir gehen in die Schule, damit man uns examinieren kann! Und wozu earminiert man uns? Damit wir durchfallen. Um mit Erfolg büffeln zu können, muß ich stumpfsinnig wie ein Ochse sein." Aber das ist er nicht. Im Gegenteil, sein psychisches Empfinden ist so hoch gestimmt, daß er vor den Regungen seiner Seele erschreckt. Er ist ein Suchender, ein Wahrheitssucher. Das erwachende Triebleben ist ihm gleichbedeutend mit Scham, mit Gewissensbissen, mit Todesangst. Der Ursprung des Lebens ist das Problem, über das er nachsinnt. „Ich habe den kleinen Meyer von A—Z durchgenommen. Worte, nichts als Worte und Worte! Nicht

eine einzige schlichte Erklärung. O dieses Schamgefühl!" Und er wird ein Wissender, und verliert damit den letzten Halt, sein Inneres wird Brunst. Aber auch die Pubertät weist ihm den Platz ganz unten an, da wo die Schwachen sitzen.

Darum muß er das Leben von sich werfen. „Ich passe nicht hinein." Trotzdem drängt sich auch in seine Todesstunde die Gier nach dem Weibe. „Es hat etwas Beschämendes, Mensch gewesen zu sein, ohne das Menschlichste kennen gelernt zu haben." Und dies Menschlichste lockt ihn noch einmal. — „Komm bis an unser Haus mit." Aber: „Ich muß zurück, Ilse." In das Nichts, um niemals zu genießen. Sein letzter Aufschrei ist der des brünstigen Hirsches. „Du sein, Ilse! Dieses Glückskind, dieses Sonnenkind, dieses Freudenmädchen auf meinem Jammerweg." Und dann hebt er die Pistole.

Sein Freund Melchi ist aus anderm Holz geschnitzt. Ein Wissender und ein Genießender. Der innerlich fertig scheint und Abhandlungen mit Illustrationen über das Verhältnis der Geschlechter schreibt. „Denke dir, Melchi Gabor sagte mir damals, er glaube an nichts — nicht an Gott, nicht an ein Jenseits, an gar nichts mehr in dieser Welt." Der ein Herz voll hysterischer Liebe hat zu Wendla Bergmann. Die er zur Wissenden macht wie Moritz Stiefel. Die er deswegen auch in den Tod treibt. Unter den Buchen im Mattenklee erleben die beiden Kinder die ersten Regungen des Geschlechtstriebes. „Das Leben ist von einer ungeahnten Gemeinheit. Ich hätte nicht übel Lust, mich in die Zweige zu hängen." Aber sein Egoismus erhält ihn dem Leben. Seine Natur ist eine faustische, wie sein Lieblingsbuch der Goethesche „Faust" selbst ist. Und dann kommt der große Moment,

wo der letzte Schleier von seiner dumpfen Seele fällt, wo das Kind Wendla zum Weib wird. „Das Heu duftet so herrlich. — Der Himmel draußen muß schwarz wie ein Bahrtuch sein.“ Und dann die Korrektionsanstalt und das Leben inmitten der Gemeinheit. Aus dem er sich durch die Flucht rettet. Und das Leben winkt von neuem, aber ein Leben, aus dem die Jugend gestrichen ist. Das an zwei Gräbern vorbeiführt.

Denn auch Wendla ist eine Todgeweihte. Das lachende Kind, das die kniefreien Röcke noch trägt, ist nie eine Lebensbewußte gewesen. Instinktiv hat es sein Jugendschicksal erleben müssen. Nur halb hat Wendla in die Mysterien ihres Geschlechts blicken dürfen. „Um ein Kind zu bekommen — muß man den Mann, mit dem man verheiratet ist, — lieben — lieben — wie sich's nicht sagen läßt. Man muß ihn lieben, Wendla, wie du in deinen Jahren noch gar nicht lieben kannst,“ sagt die Mutter. — „Und das ist alles?“ Aber weil es nicht alles war, was ihr die Mutter offenbart, darum kommt die Offenbarung selbst. In der Frühlingsnacht und dann später. „Du hast nicht die Bleichsucht, du hast ein Kind.“ — „O Mutter, warum hast du mir nicht alles gesagt. —“ An ihrem jungen Frühlingsleben ist Wendla Bergmann zugrunde gegangen, an ihrer Mutter!

Ein ebenso tiefes Problem greift Wedekind in seinem Drama „Erdgeist“ an: Das Weib, das sich durch seine äußeren Reize jeden Mann untertan macht und gewissermaßen seinen Weg über Leichen wählt, denn „am Weib geht der Mann zugrunde“ — das Ewigweibliche zieht uns hinab! Das Weib seiner Tragödie ist eine absolute Bestie. Sie ist vom Schlag der Nimmersatten, die dem Mann gegenüberstehen als die natürlichen Feinde.

Lulu, das Streichholzmädchen, ist von Dr. Schön im Schlamm gefunden worden. Er läßt sie ausbilden und macht sie dann später zu seiner Geliebten. Sie wächst in ihn hinein, und sie krallt sich in ihn und saugt ihm den Willen aus. Sie ist ausbeuterisch und lüstern, und sie läßt auch nicht von ihm, nachdem er sie an einen alten Medizinalrat verheiratet hat, vor dem sie tanzen und Modell stehen muß. Ohne Skrupel betrügt sie ihren Mann, und den hinzukommenden Gatten, der die Tür einstößt, trifft der Schlag. Sie heiratet den jungen Maler, mit dem sie ihren Gatten betrogen hat. Der Maler betet Lulu an, denn er glaubt an das Herz in ihr und die innere Fleckenlosigkeit. Aber als er erfährt, woher sie stammt, was sie gewesen, wie sie schon im Kindesalter durch den Schlamm der Großstadt gewatet, und daß sie noch immer die Geliebte des ersten ist, da begeht er Selbstmord. Lulu benützt ihre Freiheit, um ihren schönen Körper aller Welt im Varietétheater zu zeigen, und zwingt dann Dr. Schön, der sich verzweifelt dagegen wehrt, sie zu heiraten. Willenlos tut er es. Sein Haus wird eine Freistatt für die Liebesobjekte seines Weibes. Sie hält sich Artisten, schulpflichtige Knaben und hat eine intime Freundin, ja sie ist im Begriff, ihren eigenen Stiefsohn zu verführen. Der verzweifelte Gatte will endlich ein Ende machen, er drückt ihr den geladenen Revolver in die Hand, damit sie sich selbst richte. Lulu aber, die mit allen Fasern am Leben hängt, richtet die Waffe nicht auf sich, sondern schießt damit ihren Mann nieder. Mit unsäglichem Zynismus sind die naturalistischen Momente gehäuft, und doch geht der Schauer des wahrhaft Tragischen von der Dichtung aus. Die tiefe Symbolik tritt in einem Momente besonders hervor. Lulu heißt gar nicht Lulu, sie weiß

überhaupt gar nicht, wie sie heißt, sie weiß auch nicht, wer ihr Vater und ihre Mutter war. Heimat und Ursprung sind der Schlamm: Erdgeist, der zur Erde niederzieht, was ihm begegnet.

„Die Büchse der Pandora", im gewissen Sinne die Weiterführung des vorigen Stückes, zeigt fast noch düsterere Seiten. Das Problem der Handlung wird bis zur äußersten Konsequenz getrieben, das Perverse des Geschlechtsverkehrs drängt sich stärker hervor. Hier ist das Weib zum Geschäftsobjekt des Mannes geworden, der ihre Reize jedermann verkauft. Ohne Empfindsamkeit führt Wedekind die grauenhaften Bilder von Szene zu Szene, Lulu wird schließlich von Jack dem Aufschlitzer umgebracht.

In anderen Dramen zeigt Wedekind, wie der Mann an sich selbst zugrunde geht. Im „Marquis von Keith" zeichnet er einen Hochstapler, der als Bettler aufgewachsen und von Land zu Land gezogen ist und unter dem angenommenen Adelstitel skrupellos seine Mitmenschen begaunert. Die Frauen betrachtet er als etwas Notwendiges, aber nebensächliches, bis er endlich in Anna das Weib seiner Liebe gefunden hat. Aber sie verläßt ihn treulos und folgt — wie er stets im Leben — dem größeren Glück, das ihr ein Millionär bietet. Marquis Keith greift zum Revolver, aber er legt ihn im letzten Augenblick doch wieder grinsend aus der Hand mit den Worten: „Das Leben ist eine Rutschbahn." Wenn Marquis Keith bloß moralisch ruiniert wird, geht der junge Idealist in „Hidallah" auch äußerlich zugrunde, Seine großen Ideen von der Züchtung schöner Rassemenschen werden von der Welt mißverstanden, man verlacht ihn; schließlich bietet ihm ein Zirkusdirektor eine Stelle als Clown an. Da geht er hin und erhängt sich.

Obwohl sich Wedekinds Kunst unter der Maske des Spaßmachers verbirgt, ist sie doch ernst gemeint und ernst aufzufassen, denn sie ist eine beißende und rücksichtslose Kritik der menschlichen Einrichtungen.

„Der vielfach mißverstehende Hohn und die herbe Verurteilung seines Schaffens mögen ihn in trüben Augenblicken niedergedrückt haben, so völlig er außerhalb der Gesellschaft steht, ja mit Bewußtsein außerhalb der Welt sich stellt, — „die Menschen kennen sich nicht; sie wissen nicht, wie sie sind. Nur wer selber kein Mensch ist, der kennt sie", sagt die Gräfin Geschwitz in der „Pandora". Und es kam eine fruchtbare Stunde, da empfand er bitter die Ungerechtigkeit der Zeit, des Lebens gegen ihn. Er blickte in sich hinein, er sah um sich und über sich — „sich selbst auf den Kopf steigend" —, und schuf in dem Drama „So ist das Leben" eine Allegorie des eigenen Geschicks: daß das hohe Ziel der Kunst, dem auf stachligen Schicksalswegen zuzustreben seiner hohen Begabung beschieden war, eben um der Stacheln seiner zynischen Ironie und um des krausen Beiwerks seiner geilen Phantasie willen so schmählich verkannt wurde."

Aber mit der rücksichtslosen Aufrichtigkeit, die ein Bestandteil seiner Wertheit ist, die gegen sich nicht weniger scharfsichtig ist als gegen die Welt, erkennt Wedekind, daß nichts mehr sein Leben oder seine Anschauung ändern werde, und bekennt es in witziger Unbekümmertheit:

Bessern soll ich mich? — O Himmel,
Wie werd' ich wohl besser!
Eher reiten schwarze Schimmel
Weiße Menschenfresser,

Eh' daß solch ein Kauz wie ich,
In sich geht und bessert sich.

Es ist völlig unrichtig, wenn neuerdings behauptet wird, der Naturalismus sei eine überwundene, längst auf dem toten Punkt angelangte Kunst, die bereits der Vergangenheit angehöre. Im Gegenteil muß sich die naturalistische Dichtung mit den Naturwissenschaften weiter entwickeln, ihr Gebiet wird dadurch immer größer und tiefer: Sie scheint dazu berufen zu sein, uns das Volksdrama großen Stils zu schaffen. Beispielsweise ist auch die größte Theaterwirkung des letzten Jahres dem Naturalismus zu verdanken. Es ist das Schauspiel von Schalom Asch: „Der Gott der Rache".

Ein alter Jude in einer großen polnischen Provinzialstadt, Jankel Schepschowitz, ist Inhaber eines Bordells, Gatte einer früheren Dirne und Vater eines jungen unschuldigen Mädchens, das er streng von jedem Verkehr mit den im selben Hause wohnenden Dirnen fern gehalten hat. Der alte schöne Familiensinn der Juden, die Liebe zu den Nachkommen, tritt bei dem Vater besonders hervor. Er will seine Tochter verheiraten, um sie in eine reine Atmosphäre zu bringen, er betet zu seinem Gott, der aber zugleich ein Gott der Rache ist, er möge ihn, falls er ihn für seine Sünden strafen wolle, strafen an Leib und Seele, an Geld und Gut, auch am Weibe und am Leben seines Kindes. Nur möge er es rein und unschuldig erhalten, damit es nicht werde wie die Dirnen im Hause eine Etage tiefer. Das Riwkele ist zwar äußerlich unschuldig, aber von der Mutter her im innersten Kern faul und verderbt. Die Mutter war eine Dirne und ist in der Ehe eine geblieben. Die Tochter ist ihr Kind, Fleisch von ihrem Fleische, Blut von ihrem

Blute. Sie ist mit ihrer unreinen Phantasie längst Dirne, bevor sie gefallen. Sie steht heimlich mit den Bewohnerinnen des Bordells in freundschaftlichem Verkehr und bei der ersten Gelegenheit erliegt sie der Versuchung. Sie flieht aus dem Hause und als sie wieder zurückgebracht wird, verflucht sie der Vater und stößt sie hinab in die Etage tiefer, in eine trostlose, furchtbare Zukunft.

Dr. Otto Brahm, der Direktor des Lessingtheaters, schrieb als Geleitwort in das erste Heft der „Freien Bühne": Einst gab es eine Kunst, die vor dem Tage auswich, die nur im Dämmerschein der Vergangenheit Poesie suchte. Die Kunst der Heutigen umfaßt mit klammernden Organen alles, was lebt, Natur und Gesellschaft, darum knüpfen ihre engsten und feinsten Wechselwirkungen moderne Kunst und modernes Leben aneinander. Die Bannerschrift der neuen Kunst ist das eine Wort: Wahrheit. Die Wahrheit des unabhängigen Geistes, der nichts zu beschönigen und nichts zu vertuschen hat. Und der darum nur einen Gegner kennt, die Lüge in jeglicher Gestalt. Die moderne Kunst, wo sie ihre lebensvollsten Triebe ansetzt, hat auf dem Boden des Naturalismus Wurzel geschlagen. Sie hat, einem tiefinneren Zuge dieser Zeit gehorchend, sich auf die Erkenntnis der natürlichen Daseinsmächte gerichtet und zeigt uns mit rücksichtslosem Wahrheitstriebe die Welt, wie sie ist. Dem Naturalismus Freund, wollen wir eine gute Strecke Weges mit ihm schreiten. Allein es soll uns nicht erstaunen, wenn im Verlaufe der Wanderschaft, an einem Punkt, den wir heute noch nicht überschauen, die Straße plötzlich sich biegt und überraschend neue Blicke in Kunst und Leben sich auftun.

IV. Kapitel.

Hermann Sudermann.

Ein größerer Unterschied ist kaum denkbar als der zwischen Hauptmann und Sudermann. R. M. Meyer faßt ihn ganz richtig so zusammen: Gerhart Hauptmann versenkt sich mit der Andacht des Lyrikers in die Zustände, Sudermann stürzt sich mit der Leidenschaft des Epikers in die Handlung. Freilich sie muß dazu angetan sein, aufregend, wirksam. Er schildert sein eigenes Wesen, wenn er in dem für ihn vor allem charakteristischen Drama „Sodoms Ende" die Art des Helden beschreibt: „Mit Elan dringt er mitten in die untergehende Stadt — die Straße da — schon lichterloh — Männer und Weiber, nackt und halbbetrunken, wie sie gerade aus ihren Orgien taumeln . . ." Etwas von Sodoms Ende ist in jedem Drama Sudermanns.

Eine neue Kunst hat Sudermann nicht gebracht, obwohl er der weitesten Öffentlichkeit als Begründer einer neuen Bühnenkunst erscheint, obwohl er dem Realismus auf der Bühne zum Siege verhalf, wie Hauptmann dem Naturalismus. In den realistischen Dramen Sudermanns

finden wir gewiß auch naturalistische Zustandsschilderung, aber in der Hauptsache sind sie ausgeprägte Tendenzdramen, Charakterstudien, die mit den gebräuchlichsten Theatercoups arbeiten. Man hat seinen Dramen nicht mit Unrecht vorgeworfen, daß sie anfangs unreif und dann gleich überreif seien. Eine flackernde Hast jagt ihn zu immer neuen Eindrücken und Effekten, ehe die ersten noch ausgereift sind.

Von der Holzschen Technik, die Hauptmann sich zu eigen gemacht hatte, sagt A. v. Hanstein, sehen wir bei Sudermann nichts. Dehnen sich Hauptmanns Akte wie breite Ebenen aus, so spitzen sie sich bei Sudermann pyramidenförmig zu; sprechen bei Hauptmann die Menschen über alles, wofür sie Interesse haben, so zwingt Sudermann die seinigen, nur von dem zu reden, was der Zweck des Stückes ist; und diese Reden — bei Hauptmann recht wortreich, um naturwahr zu sein, sind bei Sudermann knapp, um dramatisch zu sein; der Gang des Schauspiels aber — bei Hauptmann nur aus Situationen bestehend, die ein Naturbild bieten, ist bei Sudermann konstruiert, um eine Idee zu verwirklichen.

Gleich sein erstes Drama, über das Sudermann im wesentlichen nicht mehr hinausgewachsen ist, zeigt alle Vorzüge und Schwächen seines dramatischen Könnens. Dasselbe Lessingtheater Oskar Blumenthals, in dem an einem Vormittag des Jahres 1889 durch den Verein „Freie Bühne“ Hauptmanns erstes Drama „Vor Sonnenaufgang“ aufgeführt war, brachte einige Wochen später an einem regulären Theaterabend (27. November 1889) Hermann Sudermanns erstes Schauspiel „Die Ehre“.

Der alte Heinecke im Hinterhaus erwartet seinen Sohn Robert, der jahrelang als Prokurist des Kommerzienrats Mühlingk in Indien die Kaffeeplantagen der

Firma geleitet hat. Nun ist er mit seinem Freunde, dem Grafen Trast-Saarberg zurückgekehrt. „Ja, wenn ihr wüßtet, was ich für Angst ausgestanden hab' die letzten Jahre hindurch und noch jetzt auf der Heimreise, daß ich alles so finden würde, wie ich es mir in meiner Sehnsucht ausgemalt hab . . . na, Gott sei Dank, auch die Sorge ist von einem genommen. Alles und alles hat sich erfüllt . . . das ist wirklich und wahrhaftig, was ich mir zehn Jahre lang ausgemalt hab'." Aber er merkt bald, daß es doch nicht mehr so ist wie früher in seinem Vaterhaus. Jedesmal, wenn das Gespräch auf das Vorderhaus kommt, lacht und tuschelt man. Und schließlich erfährt er die Schande seiner Familie. Während seiner Abwesenheit hat Kurt Mühlingk Roberts jüngste Schwester Alma zu seiner Geliebten gemacht. Dafür fordert der Bruder Genugtuung. „Er hat Genugtuung versprochen, das wenigstens hab' ich erreicht. Er sah, daß ich zu allem entschlossen war. Da hat er mir beteuert, er werde bis heute Mittel und Wege finden, eine Genugtuung zu schaffen. Ihr selbst würdet damit zufrieden sein." Und die Heineckes sind mit der Genugtuung zufrieden. Freudebebend nimmt der alte Heinecke die vierzigtausend Mark entgegen, die ihm der Kommerzienrat für die Schande seiner Tochter zahlt. — „Soviel Geld gibt's ja gar nicht. . . ." Aber Robert beschwört die Seinen, das Geld zurückzugeben, sie verstehen ihn einfach nicht. Auch Graf Trast-Saarberg findet die Sache ganz in Ordnung.

Trast.

Im Vertrauen gesagt: es gibt gar keine Ehre! Das, was du deine Ehre nennst, dieses Gemisch aus — Scham, aus — Taktgefühl, aus — Rechtlichkeit und Stolz, das,

was du dir durch ein Leben voll guter Gesittung voll strenger Pflichttreue anerzogen hast, kann dir durch eine Bubentat ebensowenig genommen werden, wie deine Herzensgüte oder deine Urteilskraft. Entweder sie ist ein Stück von dir selbst, oder sie ist gar nicht. . . . Mein Lieber, verachte die Deinen nicht. Sage nicht, daß sie schlechter sind als du und ich . . . sie sind anders, weiter nichts . . . und damit du's endlich weißt, mein Sohn, in dem Kampfe gegen die Deinen bist du vom Anfang bis zum Ende im Unrecht gewesen. . . . Und deiner Schwester ist vom Hause Mühlingk tatsächlich die Ehre wieder gegeben worden, die Ehre nämlich, die sie gebrauchen kann. . . . Welchen andern Sinn hätte die Jungfrauen-Ehre, um die es sich hier handelt, als dem künftigen Gatten eine gewisse Mitgift von Herzensreine, von Wahrhaftigkeit und Neigung zu verbürgen? Denn nur zum Zwecke der Heirat ist sie da . . . nun frage gefälligst in der Sphäre nach, der du entstammst, ob deine Schwester mit dem Kapital, das ihr heute ins Haus fiel, nicht eine weit begehrenswertere Partie geworden ist, als sie jemals gewesen. —

Trotz der Mahnungen des Grafen kommt es bei der geschäftlichen Abrechnung zwischen Robert und den Mühlingks zu einer brutalen Szene. Der alte Mühlingk will den Sohn des Hinterhauses durch seine Bedienten hinausweisen lassen. Da tritt die Tochter des Vorderhauses kühn auf Roberts Seite. Sie erklärt offen ihre Liebe und den festen Entschluß, Robert in seine neue Heimat zu folgen. Und wie Mühlingk sich anschickt, seine Tochter zu verfluchen, da fällt ihm Graf Trast in die Rede mit den Worten: „Nicht doch, Herr Kommerzienrat. Warum wollen sie sich mit Fluchen strapazieren? Und übrigens im Vertrauen: Ihre Tochter macht keine

so schlechte Partie. Der junge Mann da wird mein Sozius und, weil ich keine Anverwandten habe, auch mein Erbe!"

Mühlingk.

Aber — Herr Graf — warum haben Sie das nicht — — —

Trast

(rasch drei Schritte zurücktretend, die Hände abwehrend). Ihren geehrten Segen erbitte ich schriftlich.

Bulthaupt urteilt über die „Ehre": Waren Sprache und Menschengestaltung bei dem ersten Erscheinen der Ehre so wenig neu und naturalistisch, wie sie es jetzt sind, so war es die Form des Dramas noch weniger. Der Stoff verblüffte, das jämmerliche und doch künstlerisch komponierte Wirklichkeitsbild aus der Berliner Gegenwart packte, aber die Form, in der das neue Drama seine glänzenden Theatersiege errang, war so alt und bewährt wie möglich. Franzosen und Deutsche hatten der gleichen Technik seit mehr als 100 Jahren ihre Bühnenlorbeeren zu verdanken, und das mächtige Schattenbild von „Kabale und Liebe" ragt hoch auf am Horizont der Ehre. Weniger hatte auch Schiller nicht gewagt, als Sudermann hier — nein, im Gegenteil, viel, viel mehr! Vorderhaus und Hinterhaus gab es auch dort.

Am anfechtbarsten ist übrigens die Gestalt des Grafen Trast, der die These des modernen Ehrbegriffs von einem überlegenen Standpunkt aus möglichst geistreich erörtert. Er ist weiter nichts als eine verdeutschte Neuauflage des Raisonneurs aus englischen und französischen Konversationsstücken, die für Sudermann vorbildlich sind, das Überbleibsel des mittelalterlichen Hanswurst, dem der alte Gottschedt und die Neuberin dereinst den Gnaden=

stoß gegeben haben. Aber mit starkem theatralischen Talent und kluger Berechnung war in der „Ehre" alte und neue Bühnenkunst vereinigt, so daß Kritik und Publikum entzückt aufnahmen, was Sudermann ihnen schenkte, und seiner reicheren Zukunft sich getrösteten.

Aber schon sein nächstes Schauspiel „Sodoms Ende" (1891) war eine arge Enttäuschung. Es wurde ebenso einstimmig abgelehnt, wie der „Ehre" zugejubelt worden war. Man hatte wieder ein geistreiches Thesenstück erwartet, statt dessen wird Sudermann zu einem Ankläger der Gesellschaft, er deckt schonungslos den Sumpf und die Unsittlichkeit von Berlin W. auf. Wer einmal in diesen Sumpf geraten ist, versinkt darin. „Es gibt eine Stelle, wo die Entwickelung fast jedes einzigen einen Knick bekommt . . . mit Recht . . . die lichten Höhen der Menschheit, auf denen Goethe, Bismarck und Bleichröder stehen, können wir nicht alle erreichen. Man geht nicht gerade zugrunde aber man kommt sachteken runter."

In ihrer ganzen sittlichen Verkommenheit schildert Sudermann die angefaulten Zustände im Salon der Frau Adah Barczinowski, die Kunst und Literatur protegiert. In ihre Netze ist Willy Janikow, der Maler von Sodoms Ende, geraten und geht daran zugrunde. — „Wodurch geht der Mann zugrunde —" heißt es gleich im Eingang. Und die Antwort lautet: „Pscht . . . pscht . . . paßt auf: am Weibe geht der Mann zugrunde." Willy Janikow kann nichts mehr schaffen, weil er an nichts mehr glaubt. „Gib mir einen Fetisch, an den ich glauben kann und ich werde arbeiten" beteuert er seinem Freunde, dem Maler Riemann.

Riemann.

Glaub an dich selbst.

Willy.

Haha, an mich selbst.

Riemann.

Du bist krank, mein Junge.

Willy.

Ich! Fällt mir nicht ein. Sieh mir in die Augen. Fehlt's da an Feuer? . . . Und die Weiber sagen, ich wüßte zu lieben! . . . Ich habe sie alle . . . welch ein genialer Instinkt für die Sünde in so einem Weibe steckt. Du siehst sie an. Sie dich. Kein Wort ist gesprochen. Kein Lächeln gewechselt . . . und doch fühlst du, sie ist dein . . . ist das eine tolle Welt . . . wenn man nur satt würde. Aber das ist ja zum Verrücktwerden! Je mehr du hast, desto mehr willst du haben. Und im Genuß verschmacht ich nach Begierde, sagt Faust. Das ist doch echt faustisch, was?

Riemann.

Na weißt du — faustisches hab' ich noch nicht viel an dir verspürt — aber verbummelt bist du. . . .

In tiefster Seelenqual schreit Willy auf: „. . . ich will wieder wissen, wie einem ehrlichen Menschen zumute ist. Ich will wieder arbeiten können und mir mein bißchen Sonnenschein verdienen. Jetzt beneide ich ja den Arbeitsmann um sein elendes Tagewerk. Wenn er in seinem lehmigen Kittel, den Kaffeenapf im Arm, daherkommt, und daß er ausruhen kann bei Weib und Kind."

Aber inzwischen sinkt er immer tiefer. Die Kräfte, die ihm verliehen waren, um Mächtiges und Hohes zu schaffen, verzehren sich reißend schnell im Niedrigen und Tierischen. Nur noch ein Schatten seiner selbst, wankt der Entnervte am frühen Morgen nach Hause, und der alte Vater, der auf dem Wege zur Arbeit gerade die

Treppen hinuntergestiegen ist, muß den taumelnden Sohn hinaufbringen. Oben ist noch ein Anderer bei der Arbeit, der arme Schulamtskandidat, der die Nacht dazu benutzt hat, um eine Rede über Janikows Kunst auszuarbeiten. Willy mißbraucht im trunkenen Rausch die Liebe seiner unschuldigen reinen Pflegeschwester Käthe, die Braut desselben Schulamtskandidaten, der die Nacht für ihn gearbeitet hat. Das arme Kind stürzt sich verzweifelt in die Spree. Von Angst und Gewissensqualen gefoltert, ergreift er zu spät, was ihn vielleicht hätte retten können, den Pinsel des Malers. Aber ein Blutsturz macht dem Leben des Schwindsüchtigen ein Ende. Er stürzt zu Boden und über ihn die Staffelei, an die er sich geklammert hat.

Weder der Konflikt noch die Handlung ist so straff gestaltet, wie in der „Ehre". Auch der Gegensatz zwischen Vorderhaus und Hinterhaus, der in der „Ehre" die Handlung selbst erzeugt, dient hier nur dazu, um Stimmungskontraste herbeizuführen. Sudermann hat kein einheitliches Drama geschaffen, sondern nur eine Reihe von Skizzen, die durchaus nicht mit notwendiger Folge auseinander erwachsen. Er wollte hier eben auch nur Sittenschilderer sein, aber weil er seine Satire gegen die Gesellschaftsklasse richtete, die ihm zum Erfolg der „Ehre" verholfen hatte, konnte es gar nicht Wunder nehmen, daß sie ihm jetzt die Gefolgschaft verweigerte und das Stück ablehnte. Man stellte ihm das Prognostikon „Sodoms Ende ist Sudermanns Ende", Paul Schlenther verglich ihn in seiner Kritik sogar mit — der Marlitt.

Aber durch sein drittes Schauspiel „Heimat" (1893) bewies Sudermann, wie unrecht man ihm tat, an seinem künstlerischen Ernst zu zweifeln. Er kehrt zu der Form der „Ehre" wieder zurück, eine spannende Handlung mit

der Darstellung von Zuständen der Gegenwart so zu verbinden, daß die inneren Gegensätze in unmittelbar wirkenden Zusammenstößen sich entladen. In „Sodoms Ende“ hatte er Partei ergriffen, in der „Heimat“ läßt er wieder jeder Weltanschauung ihre Berechtigung. Deshalb nähert sich das Stück, namentlich in den beiden ersten Akten, mehr als irgend eines seiner andern, der Holz-Hauptmannschen Technik.

Der alte strengkonservative Oberstleutnant a. D. Schwartze hat sich von seiner Tochter Magda losgesagt, weil sie den Pfarrer Hefterdingk ausgeschlagen hat und zur Bühne gegangen ist. Als berühmte Sängerin kehrt sie unter fremdem Namen in die Heimat zurück. „Als ich in Mailand die Einladung bekam, bei diesem Feste mitzuwirken — da fing ein merkwürdiges Gefühl in mir zu bohren an — halb Neugierde und halb Scheu — halb Wehmut und halb Trotz — das sagte mir: Geh hin — unerkannt — und stell dich im Dunkeln vor das Haus, in dem die väterliche Zuchtrute über dir geschwungen worden ist — 17 Jahre lang — da weide dich an dir. Wenn sie dich aber doch erkennen, dann zeig ihnen, daß man auch abseits von ihrer engen Tugend was Echtes und Rechtes werden kann.“

Den selbstlosen Bemühungen des Pfarrers gelingt es, eine Art Versöhnung zwischen Vater und Tochter herbeizuführen, aber man soll sie nicht fragen nach den Jahren, die sie in der Fremde verlebt hat. Doch den alten Vater quält ein schrecklicher Verdacht, den er nicht los werden kann. „Ich flehe dich an, gib mir den Frieden für meine Sterbestunde. Sag mir, daß du rein geblieben bist an Leib und Seele. Und dann zieh gesegnet deines Weges.“ Vergebens sucht sie ihm mit der Antwort: „ich bin — mir treu geblieben —“ aus-

zuweichen. Es bleibt ihr nichts weiter übrig, als seinen Verdacht zu bestätigen. Sie ist nach der Meinung des Vaters eine Gefallene, diese berühmte Tochter mit dem vaterlosen Kind. Mit der Pistole in der Hand will er den Verführer zwingen, seiner Tochter die Ehre zurück zu geben. Und der Regierungsrat Keller bietet wirklich Magda seine Hand zum Ehebund. Aus Mitleid mit dem Vater will sie einwilligen, aber als ihr die Bedingung gestellt wird, ihr Kind zu verheimlichen, bäumt sich ihre ganze Mutterliebe gegen diese schmachvolle Klausel auf.

„Ihr werft mir vor, daß ich mich verschenkte nach meiner Art, ohne euch und die ganze Familie um die Erlaubnis zu fragen. Und warum denn nicht, war ich nicht familienlos? Hattest du mich nicht in die Fremde geschickt, mir mein Brot zu verdienen und mich noch verstoßen hinterher, weil die Art, wie ich's verdiente, nicht nach deinem Geschmacke war? . . . . Wen belog ich? An wem sündigte ich? Ja, wär' ich eine Haustochter geblieben, wie Marie, die nichts ist und nichts kann, ohne das Schutzdach irgend einer Heimat, die aus den Händen des Vaters schlankweg in die des Mannes übergeht — die von der Familie alles empfängt: Brot, Ideen, Charakter und was weiß ich? . . . Ja, dann hättest du recht. In der verdirbt durch den kleinsten Fehltritt alles — Gewissen, Ehrgefühl, Selbstachtung. . . . . Aber ich? . . . Sieh mich doch an, ich war eine freie Katze . . . . ich gehörte längst jener Kategorie von Geschöpfen, die sich schutzlos wie ein Mann und auf ihrer Hände Arbeit angewiesen in der Welt herumstoßen. . . . . Wenn ihr uns aber das Recht aufs Hungern gebt . . . . und ich habe gehungert — warum versagt ihr uns das Recht auf Liebe,

wie wir sie haben können und das Recht auf Glück, wie wir es verstehen?"

Aber der Vater bleibt auf seinem Willen bestehen, denn nach seiner Meinung ist Magda nicht mehr in der Lage, Bedingungen zu stellen. Da bleibt ihr nur übrig, das letzte, schwerste Bekenntnis zu tun. „Ja, Vater, du läßt mir keine Wahl. Gut denn . . . und was weißt du, ob du mich jenem Mann noch auf den Hals laden darfst . . . ob ich nach eurer Auffassung seiner überhaupt noch würdig bin? . . . Ich meine, ob er in meinem Leben der Einzige war?" — „Du Dirne!" Er will die Pistole gegen sie erheben, aber in demselben Augenblicke sinkt er, vom Schlage gerührt, zurück.

Die Gestalt der Magda erfreut sich überall, besonders bei unseren Frauen, großer Sympathien, aber sie ist eine wirksame Theaterfigur und nichts weiter. Die ganze Handlung wäre unmöglich, ohne ihre mehr als posierte Haltung. Die Lohengrinbedingung, daß sie niemand befragen solle, zieht die ganze Tragödie nach sich. Denn gerade diese geheimnisvolle Rede muß den alten Vater darauf bringen, daß irgend ein dunkler Punkt in dem Leben seiner Tochter sei. Eine Magda könnte mit ihrer geistigen Reife gar nicht so einfältig handeln. Auch der Regierungsrat Keller, Magdas Verführer, ist einfach unmöglich. Früher hat er nie Zutritt in das Schwartze'sche Haus gesucht, gerade jetzt muß er es tun — und es wäre doch so leicht zu vermeiden gewesen, wenigstens noch die paar Tage damit zu warten, bis das Gesangsfest vorüber und Magda wieder abgereist ist. Aber durch diese so nahe liegende Handlungsweise wäre wieder das ganze Drama um seine wirkungsvollsten Szenen gebracht worden. Magda hätte ihre flammen-

den Reden dann von der Freiheit des Weibes nicht halten können — „schuldig müssen wir werden, wenn wir wachsen wollen. Größer werden als unsere Sünde, das ist mehr wert als wie Reinheit, die ihr perdigt". Aber sie ist ja gar nicht groß! Ja, wäre sie nach der Geburt ihres Kindes fern und frei vom Manne durch das Leben gegangen, so wäre sie eine Heilige, zu der wir bewundernd aufblicken müßten. Aber — er war ja gar nicht der Einzige —, das heißt, wenn Fräulein Magda die Wahrheit gesprochen hat und nicht bloß einen verzweifelten Ausweg gesucht, um ihr Kind behalten zu dürfen. Trotz dieser vielen psychologischen Unmöglichkeiten aber bleibt die „Heimat" doch immerhin das Werk eines sicheren Bühnendichters, der noch größeres hätte schaffen können, wenn die Jagd nach Erfolg um jeden Preis ihn nicht von Effekt zu Effekt gejagt hätte.

Wenn wir die völlig wertlose Komödie „Die Schmetterlingsschlacht" umgehen, finden wir den problematischen Ausgang der „Heimat" in dem Schauspiel „Das Glück im Winkel" (1896) wieder, das in der Lösung des Konfliktes mit Ibsens „Frau vom Meere" verwandt ist. Eine heißblütige Mädchennatur ist vor ihrer Neigung zu dem sinnlich-brutalen Baron Röcknitz in die Arme des alternden Rektors Wiedemann geflüchtet, dem einstigen Hauslehrer auf Schloß Witzlingen. Wiedemann hat sie in einer Nacht weinend im Schloßgarten gefunden, er hat um die Verlassene geworben und sie in sein Schulhaus geführt, in den stillen Winkel, wo sie ihr bißchen Glück treulich hütet.

„Sehen Sie, ich war Waise und war arm und stieß mich bei meinen vornehmen Verwandten herum, von meinem zwölften Lebensjahre an. Vom Bahnhof abgeholt, zum Bahnhof zurückexpediert, das richtige

herrenlose Gut. So müde und zerschlagen war ich, daß ich schließlich nichts weiter wollte, wie einen stillen Winkel, wo ich in Ruhe dienen und arbeiten konnte. Und wenn ich mir das Glück hätte stehlen und vom Himmel herunterreißen müssen, ich hätt's getan — und hätt es heimlich in meinen Winkel geschleppt — und mich davor gestellt, wie Elstern Blankes in den Winkel schleppen. Und wenn ichs dreitausendmal gestohlen hätt, mein bißchen Glück, und wenn ich dreitausendmal nicht hierher gehör, hier steh ich und halte Wache davor und breite meine Arme aus, und wer dran rühren will, muß über mich hinweg . . ." Aber als jener Baron Röcknitz wieder in ihr Leben tritt, da bricht ihre mühsam niedergehaltene Leidenschaft, ihre große Sehnsucht nach der Liebe hellodernd hervor. Sie sinkt dem immer noch heiß Geliebten helljauchzend in die Arme, und in einem einzigen langen Kusse genießt sie das durch Jahre still ersehnte und doch scheu gemiedene Glück.

„Endlich!" (Sie stürzt aufjauchzend an seine Brust und bleibt, nachdem er sie lange geküßt, mit geschlossenen Augen wie leblos in seinen Armen hängen) . . . „so sieht er aus! So hab ich ihn. Einmal — einmal —"

Aber Helene ist eine durchaus sittliche Natur. Bei diesem einen Mal muß es bleiben. Er fordert sie brutal für sich, sie aber will in ihrem stillen Winkel verbleiben.

Elisabeth:

Zwischen uns gibt es doch auf dieser Welt kein Wiedersehen! Wir dürfen uns doch nicht mehr begegnen . . . . Röcknitz, das versteht sich doch von selbst wenn wir den Mut haben wollen, weiter zu leben."

Röcknitz.

Nein, nein, nein! Alles, was — aber Elisabeth, wir sind doch beide keine Kinder mehr — wir sind doch nicht aus dem Mond gefallen. Herrgott, Weib, du, du, du — küssen kann das Weib! Komm mir nicht mehr mit Widerspruch! Jetzt will ich kein Wehren mehr, sonst werd ich verrückt. Eher richt ich dein Haus und mein Haus zugrunde, als daß ich dich je wieder aus meinen Händen lasse. Ich geb dir Zeit bis heute Abend, und sagst du dann nicht ja, dann — dann —

Elisabeth:

Was — dann?

Röcknitz.

Das wirst du schon sehen. Dann muß ich auf eigene Faust handeln. Das ist nun mal nicht anders!

Röcknitz wird mit jedem Worte, das er am Abend spricht, brutaler. Er zeigt ihr die Faust — „So hab ich dich jetzt, damit du weißt . . . und loslassen tu ich dich nicht mehr, da sei du sicher . . . ob der Bettel hier in die Luft fliegt oder nicht, ist mir höchst egal!" Doch fügt er sich, bis morgen zu warten und triumphierend reckt er sich. „Das heißt, Elisabeth — falls du mir etwa Dummheiten machen willst bis morgen — es hilft nichts — denk dran — finden tu ich dich doch."

Aber sie will sich morgen nicht mehr finden lassen, sie will hinunter zum Fluß. „Ich wollte sehen, ob Fische im Kasten sind . . . Röcknitzens bleiben ja wohl noch zu Mittag . . ." sagt sie zu ihrem Mann, der ihr auf ihrem Todesweg entgegentritt. Er ahnt nichts, wie es um sie und Röcknitz steht, er denkt, daß sie heute

wieder vor demselben Menschen flieht, vor dem sie damals geflohen war, als er sie vor drei Jahren im nächtlichen Park traf, damals als er sie für eine — Entehrte gehalten hat. Und darum nur den Mut gefunden hatte, um das schöne Weib zu werben.

Wiedemann.

Da du von Makel sprichst, Elisabeth, und meinst, du müßtest Angst haben vor mir, so will ich dir etwas beichten — einen Verdacht, einen — — etwas, was ich immer mit mir rumgetragen hab'! . . . Als ich dich in jener Nacht so trostlos im Schloßgarten fand, da glaubt' ich, du wärst verlassen von irgend einem da in deiner Welt — ich meine — ich meine — ein Opfer geworden. — — — — Nun weißt du, warum ich gesagt hab', ich hätt' dich gestohlen . . . Aber trotzdem ich schwer drunter gelitten hab', hab' ich's dich jemals fühlen lassen? . . . Meinst du noch, du dürftest mir nicht mehr in die Augen sehen?

Elisabeth.

Georg! Georg! (Sie schmiegt das Gesicht an seinen Arm.)

Wiedemann (ihr Haar streichelnd).

Meine Jugend freilich, die kann ich dir nicht wiederschaffen . . . Aber auch deine wird langsam hingehn . . . die Wünsche werden stiller werden . . . die Sehnsucht wird einschlafen . . . bescheiden muß sich jeder — auch der Glücklichste . . . Und vielleicht wird's dann noch einmal ein Glück in unserm alten Winkel.

Elisabeth (nickt mehrmals unter Tränen).

Wiedemann.

Nun geh schlafen, Kind . . . Geh ruhig schlafen . . . Morgen früh wird unser Haus rein werden, dafür laß mich sorgen . . .

Wie psychologisch wunderlich und logisch lückenhaft dieser Ausgang ist, erhellt auf den ersten Blick. Denn Wiedemann macht sich durch sein Geständnis gewissermaßen verächtlich, er hat sich sein Glück aus dem Schmutz aufgehoben, weil er nicht Mannes genug war, die Hand nach Reinem auszustrecken. Seine dreijährige Ehe ist so ein dreijähriger Schimpf gegen seine Frau gewesen, aber Elisabeth fühlt sich weder gekränkt, noch sinkt ihr Mann in ihren Augen. — Im Gegenteil, er wächst, er wird von ihr bewundert. Aber diesem Schwächling können wir die Worte überhaupt nicht glauben, daß er dafür sorgen werde, daß morgen früh sein Haus wieder rein sein wird, weil er der Kraftnatur des Baron Röcknitz nicht gewachsen ist. Das Stück ist eben wieder nicht aus, wie die „Heimat" nur ein Torso, ehe wir nicht Zeuge gewesen sind von dem Gegenübertreten der beiden Männer. Denn Röcknitz ist der Erreger des Konflikts, und dieser Konflikt bleibt bestehen, solange er den Kampf nicht aufgibt. Sudermann aber geht dieser notwendigen Lösung aus dem Wege, weil er jedenfalls die Kraft nicht spürt, diese Szenen zu meistern.

„Morituri", die dem Tode Geweihten" heißt der Titel von Sudermann's nächster dramatischer Arbeit (1897). Drei Einakter, die er zu einem Theaterabend zusammengestellt hat. Mit dem ersten der drei Stücke, der Tragödie von dem Untergang des Ostgotenreichs „Teja" begibt sich Sudermann zum ersten Mal in eine ferne Zeit. Teja hat sein Ostgotenvolk in die Schluchten des Vesuv geflüchtet. Von allen Seiten umzingelt, sind sie rettungslos verloren, dem Hungertod geweiht, wenn die rettenden Schiffe nicht kommen, die mit kreuzweis gebundenen Segeln, einen Palmbusch am Steuer, vom

Kap Misenum her erwartet werden. Aber die Schiffe sind von den Feinden mit Verrat genommen, der Tod ist gewiß. Bevor es ans Sterben geht, feiert Teja nach alter Königssitte Hochzeit mit der Gotentochter Bathildis. Mit seiner Königin verzehrt er das kärgliche Hochzeitsmahl, ein paar trockene Brotkrusten und einen Trunk gegorener Stutenmilch. Draußen prangt das sommerliche Leben, der Vesuv glüht, und Neapel leuchtet in all seiner Herrlichkeit. Aber das Zelt öffnet sich, die Sterbensstunde ist gekommen. Teja und Bathildis müssen Abschied voneinander nehmen, ohne die Hochzeitsnacht feiern zu können. Doch kommt kein Laut der Klage aus ihrem Mund. „Mir ist, als hätten wir in dieser Stunde eine ganze Welt von Freud und Leid durchwandert, Hand in Hand, das versinkt . . . alles versinkt . . .“ Als ihm sein Weib den Todeskuß auf die Stirne drückt, sagt er stolz: „Wahrlich, wir sind ein Volk von Königen. Es ist schad um uns, also kommt.“ Doch er muß nicht nur sterben, sondern er will jetzt auch sterben. Wie vor ihm Totila stolz und froh, denn er hat nun — auch ein Weib und weiß, für wen er kämpft und warum der Gote den Tod liebt. —

Mit seiner großen Liebe im Herzen geht auch in „Fritzchen“ Fritz von Droste in den Tod. Nicht sein eigener Leichtsinn hat ihn in den Tod getrieben, sondern sein eigener Vater, der den Grundsatz vertritt, daß sich die Jugend austoben muß. Als sich Fritzchen mit 21 Jahren, noch rein an Leib und Seele, mit seiner Cousine Agnes verloben will, da schickt ihn der Alte mit der Mahnung fort: „Erlebe was — und dann komm wieder . . .“ Aber Fritzchen, in die Sünde mehr hineingehetzt, als aus Trieb, wird von dem Gatten der Frau, die ihn in ihre Netze gelockt hat, so beschimpft, daß er

nicht mehr länger leben kann. Denn er kann als Offizier nicht als Geschändeter in der Welt herumlaufen. Graf Trast in der „Ehre" konnte es, obwohl ihm die Kameraden die gespannte Pistole in die Hand drückten, aber Fritz von Droste will — in Chicago keine Schnapsbude aufmachen, oder einen Viehhandel anfangen mit dem väterlichen Kapital. Er darf als ehrenhafter Mann in den Tod gehen, da der Ehrenrat das Duell gestattet hat. Die große Leidenschaft der Sinne hat er nicht ausgekostet. „Ich hab dich lieb", das ist sein Abschied von der Jugendgeliebten und sein Trost. — „Ich werde dich immer lieb haben, Fritz." Dasselbe hatte auch Bathildis dem sterbenden Teja gesagt — „liebhaben will ich dich."

Die ergreifende Tragik dieser beiden kleinen Tragödien zerstört Sudermann durch die angefügte Burleske „Das Ewig Männliche", in der er zum erstenmal den Vers anwendet. Das „Ewig Männliche" ist ein Satirspiel ohne tragischen Ausgang.

Hatte schon Sudermann in Teja zur Tragödie großen Stils gegriffen, ist sein Wollen in der biblischen Tragödie „Johannes" (1898) noch viel höher. Er stellt den Täufer in die Mitte zwischen die untergehende alte und die aufsteigende neue Welt, den strengen Verkündiger des göttlichen Zorns im Gegensatz zu Jesus, den Verkündiger der göttlichen Liebe. Von diesen beiden sehen wir nur einen auf der Bühne, von dem andern wird nur immerzu geredet. Das hat zwar die Tragödie für die Bühne gerettet, aber die dramatische Höhe ist ihr dadurch abgeschnitten. Das Stück beginnt mit einem Vorspiel in wilder Felsgegend, in der Nähe Jerusalems, wo sich aller Blicke auf den strengen Bußprediger richten. Aber in ihm lebt das Bild des Jüng-

lings, den er im Jordan getauft hat, der auch ein Lehrer des Volkes geworden ist, dessen Lehre er aber nicht kennt. Da tönt an sein Ohr zum ersten Male die Lehre von der Liebe aus dem Munde Simons von Galiläa. Von nun an wird Johannes schwach und unsicher, denn er haßt die Liebe, weil er sie für die Ursache aller Sünde hält.

„Ich hörte hier einen von Sünde reden . . . wißt ihr, in welches Gewand sich die Sünde vornehmlich kleidet, wenn sie unter die Leute geht? Saget Hoffahrt — saget Haß, sagt was ihr wollt, und ich werde eurer lachen. Hört und behaltet es: Liebe nennt sie sich am liebsten. Alles, was klein ist und sich duckt, weil es klein ist — was die Brosamlein von seinem Tische wirft, um nicht mit den Broten zu werfen — was die Gräber zudeckt, damit sie nicht heimlich stinken — was sich den Daumen der linken Hand abhackt, damit er zum Daumen der Rechten nicht sage: hüte dich: das alles heißen sie Liebe . . . und Liebe heißen sie, wenn im Frühling die Esel brünstig werden und die Hündinnen schreien — Wenn ein Weib selber am Abend die Steine zusammenträgt, mit denen das Volk sie töten wird am Morgen, um noch darauf zu buhlen, und das Weib spricht: Siehe, Liebster, wie ist unser Lager so süß! — Das nennen sie Liebe . . . .“

Aber das Wort des Galiläers bohrt sich immer tiefer in die Seele des Täufers; und als er Herodes vor dem Tempel am ersten Passahtag entgegentritt, weil er mit seinem buhlerischen Weib und der sündigen Tochter das Heiligtum Jehovas schänden will, um ihn zu steinigen, da steht er mit sich selbst kämpfend auf den Tempelstufen. Schon ist er dran, den ersten Stein zu werfen . . . „Im Namen dessen . . .“ Aber sein er=

hobener Arm sinkt nieder, und qualvoll entringt es sich ihm — „der — mich — dich — lieben heißt . . . .“ Der Stein entfällt seiner Hand, und die Schergen bemächtigen sich des Propheten. Die verschmähte Liebe der sündigen Salome verlangt seinen Tod. Johannes verlangt nur noch nach der Rückkehr der Boten, die er zu Jesus gesandt hat mit der Frage: „Bist du, der da kommen soll, oder sollen wir eines andern warten?“ Die Antwort, die ihm zuteil wird, lautet: „Gehet hin, und saget Johanni wieder, was ihr sehet und höret. Die Blinden sehen, die Lahmen gehen, die Aussätzigen werden rein, die Tauben hören, die Toten stehen auf, und den Armen wird das Evangelium gepredigt . . . und noch eins sagte er: Selig ist, der sich nicht an mir ärgert.“

Johannes versteht dieses Wort, das seinen Jüngern ein Rätsel geblieben ist. „Ich habe mich an ihm geärgert, denn ich erkannte ihn nicht. Und mein Ärgernis erfüllte die Welt, denn ich erkannte ihn nicht. Ihr selbst seid meine Zeugen, daß ich gesagt habe, ich sei nicht Christus, sondern vor ihm hergegangen. Aber ein Mensch kann sich nichts nehmen, es werde ihm denn gegeben vom Himmel. Und mir ward nichts gegeben. Die Schlüssel des Todes — ich hielt sie nicht, die Wagschalen der Schuld — mir waren sie nicht vertrauet. Denn aus niemandes Munde darf der Name Schuld ertönen, nur aus dem Munde des Liebenden. Ich aber wollte euch weiden mit eisernen Ruten. Darum ist mein Reich zuschanden geworden, und meine Stimme ist versiegelt. Ich höre rings ein großes Rauschen, und das selige Licht umhüllet mich fast. Ein Thron ist herniedergestiegen vom Himmel mit Feuerpfeilern, darauf sitzet in weißen Kleidern der Fürst des Friedens. Und sein

Schwert heißet Liebe, und Erbarmen ist sein Schlachtruf. Sehet, der hat die Braut, der ist der Bräutigam. Der Freund des Bräutigams aber stehet und höret ihm zu und freuet sich hoch über des Kommenden Stimme. Dieselbe meine Freude — nun ist sie erfüllet."

Gefaßt schreitet Johannes zum Tode, den Salome für ihren buhlerischen Tanz verlangt, weil der Prophet ihre geile Liebe verschmäht. Er ist einsam, weil seine Jünger dem Matthias gefolgt sind zu Jesus von Nazareth. Nur zwei der Geringsten sind zurückgeblieben, Manasse und Amarja, aber der sterbende Prophet sendet auch sie dem Heiland entgegen. Zuvor aber faßt er ihre Hände, weil ein fremdes Gefühl in sein Herz eingezogen ist. „Mich dünkt — ich hab — euch lieb." Während Salome das blutige Haupt des Täufers in grauenhaftem Tanz auf der goldenen Schüssel schwingt, während Herodes und sein ehebrecherisches Weib dieses Schauspiel beobachten, erhebt sich draußen, immer lauter anschwellend, ein Hosiannarufen. „Hosianna, hosianna dem König der Juden!" Und man sieht die Dächer mit Menschen beladen, und auf Dächern und Straßen werden Palmzweige geschwungen, dem einziehenden Heiland zum Gruß.

Bulthaupt tadelt mit Recht am „Johannes", daß wir vergebens den Geist des Dramas suchen. Es ist lediglich eine Bilderreihe, die durch die Gestalt des Täufers nur mühsam zusammengehalten wird. Ein Drama konnte das Werk, so wie der Dichter sich seinen Stoff zugerüstet, nicht werden. Denn „Johannes" sollte um jeden Preis ein Bühnenwerk sein — und des Heilandes Gestalt ist noch immer auf unseren Bühnen verboten. Warum? Wir leben doch in einer Zeit, in der neue Kräfte gährend emporverlangen. Wie sich der all-

gemeine Umwandlungsprozeß auch gestalten möge, gebt dem Volke, das ihn in den Kirchen nicht mehr sucht, den König der Armen auf der Bühne! im Festtagsgewande meinetwegen, nicht auf dem Theater des Werktags, aber auch nicht wie in Oberammergau, als ein Geschenk der Kirche — sondern ohne Dogma und Konfession.

Schon im nächsten Jahre (1899) trat Sudermann mit einem gereimten Märchendrama „Die drei Reiherfedern" vor das Berliner Publikum. Aber wieder war es ein großes Wollen, hinter dem das Können nur schleppend einherhinkte. Denn die „Drei Reiherfedern" sind viel zu sehr mit unklaren symbolischen Elementen durchwoben, als daß ihnen die Naivität des Märchens erhalten bleiben konnte. Bei der Begräbnisfrau an der Bernsteinküste des Samlandes beginnt das Stück, bei der Begräbnisfrau endet es. Prinz Witte, der sich selbst der Sehnsucht nimmermüden Sohn nennt, sehnt sich nach dem idealen Weib, obwohl ihn der treue Knappe Corbaß warnt. „Wer seiner Sehnsucht nachläuft, muß daran sterben." Die mystische Begräbnisfrau schafft ihm Erfüllung seines Verlangens.

Es liegt eine Insel im Nordlandsmeer,
Wo Tag und Nacht zur Dämmerung wird,
Noch niemand feierte Wiederkehr,
Der sich im Sturme dort verirrt.
Das ist dein Weg.
Dort, wo das Heil noch nie gelehrt,
Dort wird in einem kristall'nen Haus
Ein wilder Reiher als Gott verehrt.
Dem Reiher reiße drei Federn aus,
Und bringe sie her.

Als er sie bringt, enthüllt sie ihm den Zauber, der sich in den Federn verbirgt.

Die erste der Federn ist nur ein Schein
Aus Lichtern und Nebeln, die rings um dich brau'n,
Wirfst du sie opfernd ins Feuer hinein,
So wirst du im Dämmer ihr Bildnis schau'n.

Die zweite der Federn — merk es dir gut!
Wird dich in Liebe mit ihr vereinen,
Verbrennst du sie einsam in schweigender Glut,
Muß sie nachtwandelnd vor dir erscheinen.

Und bis die dritte in Flammen verloht,
Reckst du nach ihr die sehnenden Hände.
Der dritten Vernichtung bringt ihr den Tod,
Drum hüte sie wohl und denk an das Ende.

Wir ahnen, daß Prinz Witte über seinem Sehnen sein Glück versäumen wird. Als er die erste Feder verbrannt hat, erscheint ihm ein Weib als schönes Wolkenbild am Himmel, nach dem er fortan sich sehnt.

Und wollte sie nicht und käme sie nie,
Meiner Seele Verlangen ist stärker als sie.

Er ahnt gar nicht, daß die Königin von Samland, die sein Weib wird, die Erfüllung seines Traumes ist. Er verkennt sein Glück auch dann noch, als er die zweite Feder verbrennt und seine schöne Königin, die sich von ihm gerufen wähnt, im Nachtgewand vor ihn tritt. Fort zieht er in die neblige Welt, der alten Sehnsucht nach, die nur der Tod stillen kann. Zwar kommt

ihm, als er nach 15 Jahren müde und abgehetzt zu den Kreuzen der Begräbnisfrau zurückkehrt, die Ahnung, daß seine schöne Königin das Weib gewesen ist, nach dem sein Leben sich gesehnt hat. Aber er muß Gewißheit haben und verbrennt die dritte der Federn. Seine Gattin sinkt sterbend nieder, — das Glück seiner Sehnsucht war stets bei ihm gewesen, aber er hat es nicht erkannt und hat es getötet. Da sinkt auch er in die Arme der Begräbnisfrau.

In seinen sämtlichen folgenden Dramen entsagt Sudermann seinen romantischen und historischen Neigungen und kehrt zu den Stoffen seiner ersten Erfolge zurück, Fragen der Gegenwart dramatisch zu verkörpern. Aber die dichterische Kraft versagt ihm immer mehr, er schafft nur noch Effektstücke für die Bühne. Das Verhältnis von Hannes Vockerath, Käthe und Anna Mahr in Hauptmanns „Einsame Menschen" bildet Sudermann auf seine Weise nach in dem Schauspiel „Johannisfeuer" (1900).

„Ein Funken Heidentum schwält in uns allen. Er hat von alten Germanenzeiten her die Jahrtausende überdauert. Einmal im Jahr da flammt er hoch auf und dann heißt er Johannisfeuer. Einmal im Jahr ist Freinacht. Ja wohl, Freinacht. Da reiten die Hexen auf Besenstielen, denselben Besenstielen, mit denen ihr Hexentum sonst ausgeprügelt wird, hohnlachend zum Blocksberg in die Höh' — da streicht über den Forstweg das wilde Heer — da erwachen in unserm Herzen die wilden Wünsche, die das Leben nicht erfüllt hat und — wohlverstanden — nicht erfüllen durfte."

In der Johannisnacht, als draußen die Feuer lohen, erliegt ein junges unglückliches Mädchen, das wundervoll gezeichnete „Heimchen" Maricke, das Kind der

Landstreicherin, der Macht der Sinne. Sie selbst hat für Georg und Trude das Brautbett in Königsberg bereitet, sie findet auch die übermenschliche Kraft, den geliebten Mann mit seiner Braut ziehen zu lassen und der ängstlich fragenden Trude zuzuflüstern: „Es war alles Unsinn, mein Süßes. Er liebt dich ganz allein. Er hat nie eine andere geliebt, sagt er. Und er — wird — sehr glücklich sein — sagt er." So sieht sie, das Taschentuch zwischen den Zähnen, den Fortziehenden nach. Und sie wird die Tragödie ihres Herzens in der Stille ausleben, bis sie sich daran aufgezehrt hat.

Noch gequälter als dieses Stück ist das folgende Stück „Es lebe das Leben" (1902), das jede Spur von Psychologie vermissen läßt und nur in ausgeklügelten Schlüssen die Handlung aufbaut. Völkerlingk ist von Beatens Gatten Kellinghausen zu einem amerikanischen Duell bestimmt worden, weil Beate vor 15 Jahren seine Geliebte war. Beate ahnt, daß Völkerlingk freiwillig ihretwegen in den Tod gehen wird, aber das darf sie nicht zugeben, weil seine politische Mission noch unerfüllt ist. Darum gibt sie ihm noch den letzten Beweis ihrer unendlichen Liebe und vergiftet sich bei einem Frühstück, das ihr Mann den Parteiführern gibt. Jetzt muß der Geliebte leben bleiben, denn sein Selbstmord würde der gegnerischen Partei Kellinghausens Waffen gegen ihn in die Hände geben. — Es war nur gerecht, daß dieses Drama einstimmig abgelehnt wurde. Sudermann machte sogar den ohnmächtigen Versuch, sich in einer Reihe von Aufsätzen im Berliner Tageblatt, die er „Verrohung der Theaterkritik" nannte, dagegen zu verteidigen.

Auch der „Sturmgeselle Sokrates" (1903) vermochte das öffentliche Urteil über Sudermann nicht

zu mildern. Das Stück ist eine Art Satire auf die Demokraten aus dem Jahre 1848, die unversöhnt mit der neuen Zeit ihre Ideale bewahren, aber von ihren Söhnen nicht mehr verstanden werden und ihnen innerlich und äußerlich fremd gegenüberstehen. Es ist sehr wohl möglich, daß ein Dichter bei aller Achtung vor historischen Ereignissen das Revolutionsjahr 1848 als Komödienstoff benutzt. Aber Sudermann schuf keine Komödie, sondern nur eine Karikatur! Die „Vossische Zeitung" legte mit Recht Verwahrung ein gegen die Herabsetzung einer Generation, die Großes geleistet und mannhaft Charakter gezeigt hatte:

„Was hat Hermann Sudermann, der Sohn des Volkes, aus den alten Achtundvierzigern gemacht, . . . der Ostpreuße, aus den Männern seiner Heimat? Ostpreußen nennt sich mit Stolz die Wiege der deutschen Demokratie; dort wurde nach dem Zusammenbruch der Monarchie die befreiende Gesetzgebung geboren. Dort walteten ein Oberpräsident wie Schön, ein Schulrat wie Dinter ihres Amtes. Weiß Hermann Sudermann nichts von der Flugschrift „Woher, wohin?", nichts von den „Vier Fragen", nichts von den „Inländischen Zuständen"? Jacoby, Kosch, Rupp, Walesrode, Burdach, Saucken, das waren Namen, die in Ostpreußen hellen Klang hatten. Und Sudermann hat ihres Geistes keinen Hauch verspürt? Er kennt nur „Sturmgesellen", die alberne Geheimbündlerei treiben, unsinnige Todesurteile schreiben, bei jeder eingebildeten Gefahr feige zusammenknicken und schließlich gar mit einem Ordenskreuzchen liebäugeln. Seine „Komödie" ist ein aufdringliches Tendenzstück, und seine Narren sollen die Vertreter eines Zeitalters sein. Aber jede dieser Gestalten ist ebenso unwahr wie die Schilderung der Zeit und ihres „Geistes".

Einen Schritt nach oben bedeutet für Sudermann das Zuchthäuslerdrama „Stein unter Steinen" (1905), dessen Inhalt allerdings stark an Adolf Wildbrands „Tochter des Herrn Fabricius" erinnert, dessen Titel einem Gedichte Richard Dehmels entlehnt ist, das aber auch mit rohen Theatereffekten arbeitet. Das Verhältnis zwischen dem entlassenen Zuchthäusler und seinem liebenden Mädchen ist viel zu wenig vertieft, als daß daraus eine sittliche Neugeburt resultieren dürfte und das verlorene Glück trotz aller Anfeindungen und Versuchungen von neuem erblühen könnte.

Jakob Biegler, der unlängst aus dem Zuchthaus entlassen ist, wo er wegen Totschlags, verübt am Manne seiner Geliebten, fünf Jahre zugebracht hat, seither mit dem Makel der Schande hin- und hergeworfen, kommt in das Haus des Steinmetzmeisters Zarncke, der ein fühlsames Herz besitzt für solche Opfer des Gesetzes. Unter den Genossen wird seine Bluttat bald genug ruchbar und er sieht den Augenblick voraus, wo er von neuem als ein ewig Gehetzter den Fuß weiter setzen muß. Da rettet ihn die Geliebte seines ärgsten Feindes, des herrischen und prahlerischen Führers der Arbeiter, indem sie ihn zu mannhaftem Widerstand auffordert. Bei einem Zusammenstoß mit jenem tyrannischen Prahlhans, der sich der Zuneigung der Meisterstochter rühmt und ihretwillen seine Geliebte und sein Kind verlassen will, zeigt er sich als der Stärkere, gewinnt damit die Sympathie seiner Arbeitskollegen und die Liebe seiner Retterin. Nachdem er wie seine Lore jahrelang unter dem Druck der herkömmlichen Moral gestanden hat, und so in Gefahr stand, zum Stein unter Steinen zu erstarren, erweckt in ihm das Glück und die neugewonnene Achtung ein freieres Menschentum. Aus Qualen und dumpfer Bedrückung gewinnt er Leben und Beruf zurück.

Wenn Sudermann sein Stück auch auf ganz falschen sozialen Prämissen aufbaut, indem er das Hebbelsche Wort: „Darüber kann kein Mann hinweg" auf die Nachtwächterstochter anwendet, die ein uneheliches Kind hat, so hat er doch in dem Drama „Stein unter Steinen" ein Werk von unmittelbarer Wirkungskraft geschaffen, das an Hauptmanns „Rose Berndt" erinnert.

Das Stück des folgenden Jahres, „Das Blumenboot", greift sogar in einem Zwischenspiel zu den verlotterten Witzen des Kabaretts. In seiner Handlung erinnert es an „Sodoms Ende", auch hier schildert Sudermann die vornehme Gesellschaft, die vorgibt, Schönheit und Kunst zu lieben und zu suchen, aber doch nur die Befriedigung sinnlicher Begierden anstrebt.

Aus dem inneren Zusammenbruch rettet sich nur ein junges, lebenskräftiges Ehepaar.

Fred.

Tja, tja ... auf Blumenbooten wird nun nicht mehr gefahren. Jetzt heißt es: durch! ... (forschend, eindringlich) Thea!

Thea (sich an ihn lehnend).

Ja, Fred!

Sudermanns neuestes Werk ist ein Einakterzyklus wie „Morituri". Er nennt es „Rosen", weil in allen vier Stücken des Zyklus von Rosen nicht nur geredet wird, sondern Rosen gewissermaßen mithandeln. Aufgeführt sind bisher nur das Schauspiel „Margot", das tragische Schauspiel „Der letzte Besuch" und das Lustspiel „Die ferne Prinzessin". Am dichterisch wertvollsten ist davon das zweite Stück.

In der Nacht vor einem unfehlbar todbringenden Duell hat ein reifer Mann ein ihm innig ergebenes

Kind zu seinem Weibe gemacht. Am Tage seines Begräbnisses kommt die feige, längst von ihm verachtete Geliebte des Toten in das Sterbehaus mit heuchlerischem Kummer, mit heuchlerischen Rosen, in Wahrheit nur getrieben von der Angst um das Schicksal ihrer alten Liebesbriefe. Die beiden weiblichen Wesen, die dem Toten in so grundverschiedener Weise zu eigen waren, treffen an der Schwelle zu seinem Sarge zusammen, und das kindliche Mädchen, das dem Toten zum wahren Weibe geworden wäre, weist die feige Heuchlerin ohne ein einziges lautes Wort aus dem Hause:

„Darf ich Sie über Hintertreppe und Hof hinausführen, gnädige Frau? Es wird Sie niemand sehen, als höchstens meine Mutter. Sie werden — inzwischen — den Sarg — wegtragen — (gefaßt): Aber wollen Sie nicht doch lieber den Schleier hinunterschlagen? — (Die Dame tut es.) Ach und die Rosen — nehmen Sie wohl! (Die Dame reißt ihr die Rosen aus der Hand.) Hier hinaus, bitte!"

Das kleine Stück hinterläßt einen sehr tiefen Eindruck, weil wir in diesem Falle alles erfahren, was wir von den drei Menschen des Stückes, auch von dem Toten, wissen müssen. Die Kunst, mit der Sudermann uns ahnen läßt, daß sich an der kleinen Daisy eine volle Tragödie zugetragen, auch die behutsame Kunst seiner Charakterzeichnung, macht dieses kaum eine halbe Stunde dauernde Stückchen zu einem in seiner Art meisterlichen dramatischen Werk.

Über das letzte, bisher noch unveröffentlichte Stück schreibt Professor Eduard Engel:

Für das stärkste der vier Stücke halte ich gerade das von der Aufführung ausgeschlossene oder vielleicht für spätere Aufführungen vorbehaltene „Die Licht-

bänder". Ich habe es gelesen, und muß sagen: es ist das klarste, das einfachste, das geradlinigste Stück, auch das wirksamste. Darf irgend jemand wagen, einem Dichter Ratschläge zu erteilen, so würde ich es für eine Vertiefung des Eindrucks des Theaterabends halten, wenn z. B. an die Stelle von Margot das kleine Trauerspiel „Die Lichtbänder" träte. Nur drei Menschen, zwei Männer oder doch ein Mann und ein frühreifer, überreifer Knabe und ein Weib, das Weib des Mannes, die drei in einem Dreiecksverhältnis sehr besonderer Art. Das Weib verführt von dem Knaben und diesen verführerisch festhaltend, der Mann eine von Sudermanns besten Menschengestalten, der zu gebrochen ist, um den Arzt seiner Ehre zu spielen, der, ohne feige zu sein, nur in vollkommener Vernichtung stammelt: „Für die — Regelung — durch einen sogenannten — Ehrenhandel — dafür bin ich nicht. Ich bin ein bürgerlicher Mann. Ich kenne solche Sachen nur vom Hörensagen," der aber in einer letzten Aufbäumung des Ehrenmannes die Buhlerin ersticht, als sie ihm, der sie schonen will, den aus ihrem Charakter durchaus begreiflichen Vorschlag zur Güte macht: „Alles beim alten" zu lassen, also den „nachbarlichen Verkehr" mit dem lieben Dritten nicht abzubrechen. Erst da erkennt er, daß sie eine Dirne ist und schafft sie aus der Welt.

So sehr Hermann Sudermann Modedichter geworden ist, so wenig wird Bleibendes von ihm einst dauern: die „Ehre", „Die Heimat" und der „Johannes". Seine hastige Produktion entspringt weniger einer Qual von Überfülle, einem inneren Bedürfnis, als vielmehr der Jagd nach dem Erfolg, des Einsetzens jedes Mittels, um sich behaupten zu können. Darin aber liegt das Be-

kenntnis der Schwäche. In Sudermanns Dramen überwiegt, trotz aller virtuosenhaften Beherrschung der dramatischen Technik, das romanhafte Element. In dieser Hinsicht urteilt Hans Landsberg, indem er Schnitzler und Sudermann vergleicht: Hier spricht die Innerlichkeit, dort der laute Schein der Außenwelt. Der eine ist Lyriker, der andere Romancier, — keiner Dramatiker.

V. Kapitel.

Das moderne Gesellschaftsdrama.

Daß uns Hermann Sudermann nichts Neues zu sagen hat, tritt immer deutlicher hervor, je mehr seine Produktion fortschreitet, obwohl er nach dem Erfolge seiner ersten Dramen dazu berufen schien, der soziale Dichter zu werden. Aber je mehr sich sein Schaffen verflachte, um so deutlicher wurden die Wurzeln seiner Kraft offenbar. Wenn Hauptmanns Probleme auf Ibsen zurückführen, weist uns Sudermanns Dramatik unfehlbar den Weg, wenn wir rekonstruieren, zu Paul Lindau. Litzmann nennt ihn geradezu einen „Komparativ, eine Art verbesserte Neuauflage von Lindau."

Wie Lindau sucht auch Sudermann sein Vorbild in den französischen Gesellschafts- und Konversationsdramen der Dumas, Sardou und Feuillet, weil ihm deren Vorzüge auch eigen sind: Geist, gesellschaftliche Bildung und dramatisches Talent. Die Menschen plaudern, wie man in einem Pariser Salon der guten Gesellschaft zu plaudern pflegt, witzig, vom Hundertsten ins Tausendste überspringend, Komplimente, Malizen, Sottisen im bunten Gemengsel, prickelnd und nervenreizend. Diese routinierte Konversation wird unterstützt durch starke, oft mit

großem Raffinement in Szene gesetzte dramatische Effekte, die auf das Publikum ihres Augenblickserfolgs sicher sind. So wachsen diese Dramen nicht aus schöpferischem Drang hervor, das Bild der gegenwärtigen Gesellschaft zu malen, sondern sind nur das sehr geschickte Werk eines Routiniers, nicht dazu bestimmt, in die Literatur eingeschrieben, sondern unter dem Beifall der Menge auf der modernen Schaubühne aufgeführt zu werden. Das war der Schlüssel zu dem Erfolg Paul Lindaus und seiner Nachtreter, zu denen namentlich Hugo Lubliner und Adolph L'Arronge gehört, obwohl letzterer viel ehrlicher zu nehmen ist, weil er viel deutscher ist. Am glänzendsten aber hat sich Lindau in Sudermann bewährt, der mit modernstem Empfinden ihm nachschuf, so daß es ihm sogar gelingt, uns über den französischen Esprit seiner Dramen hinwegzutäuschen. Alle Vorzüge und Schwächen seines Talents aber zeigen sich in viel größerem Maßstab bei den Dramatikern, die mit ihm den Weg des modernen Gesellschaftsdramas gingen, als dessen Schöpfer der jungen Generation Sudermann gilt. Allerdings hat er nur typisch dafür zu gelten, weil ihm der Erfolg des Tages am meisten treu geblieben ist, weil er trotz allem zu viel dichterische Potenzen einzusetzen hat, als daß man ihn mit den meisten Poeten seines Schlages in einem Atem nennen könnte.

Das eigentliche moderne Gesellschaftsdrama wurde vor Sudermann schon durch Richard Voß vertreten, den, wie er selbst gesagt hat, die heutige Zeit als Dramatiker nicht mehr will, weshalb er seine reiche Bühnenproduktion gänzlich aufgegeben hat. Es ist unnötig, die lange Reihe seiner Dramen zu verfolgen, es haftet ihnen allen der Geschmack der Zeit, des Tages, des Augenblickes an. Dem Anfang des hier dargestellten

Zeitraumes gehört sein Schauspiel „Eva“ an (1889). Mit großer theatralischer Wucht schildert er das Schicksal eines Weibes, das unter den drückenden sozialen Verhältnissen zugrunde geht, die Gewissenlosigkeit, mit welcher der Mann die Frau verführen und ihr Leben zerstören kann, ohne daß dieses Verbrechen von der heutigen Gesellschaft am Mann bestraft wird, während sie die gefallene Frau erbarmungslos von sich ausstößt.

Eva ist die Tochter eines Grafen, der sich in schwindelhafte Spekulationen eingelassen hat, die seinen Ruin herbeiführen, und der deswegen seinem Leben ein Ende macht. Aber auch Evas Leben wird in den Ruin hineingezogen, denn ihr Verlobter, Graf Elimar Dühren, verläßt die Tochter des entehrten Vaters. Der Fabrikant Hartwig steht mit seinem ganzen Vermögen für das einsame Mädchen ein, er macht den Namen ihres Vaters wieder ehrlich, indem er die Gläubiger bezahlt. Aus Dankbarkeit hat Eva den Fabrikanten geheiratet, aber ihr Herz hat dabei nicht mitgesprochen. Als nach vier Jahren ihr früherer Verlobter wieder in ihr Leben tritt, verläßt sie den Gatten und folgt dem Grafen. Aber sie hat sich bitter in ihm getäuscht, da er ihre reine Liebe mißbraucht, schließlich sucht er sich ihrer zu entledigen. Aber Eva verlangt von ihm Sühne.

Eva.

Ich will dich fragen, fordern will ich von dir: an mir zu sühnen, was du an mir verbrochen hast — — nein, nicht an mir, sondern an meinem Kinde. Denn die Frau, die den Namen jenes Ehrhaften geführt hat, darf vor der Welt nicht noch mehr mit Schande befleckt dastehen. Das Kind, das ich diesem Manne geboren habe, darf nicht eine Mutter besitzen, die deine Mai-

tresse gewesen ist. Mag dann aus mir werden, was will — vorher verlange ich von dir, mir mein Recht zu geben.

Elimar.

Dein Recht —

Eva.

Erhebe deine Hand und schwöre, daß du mich zu deinem Weibe machen willst, oder — (stürzt auf die Pistole zu).

Elimar.

Oder, oder — — was willst du mit der Pistole?

Eva.

Du und deinesgleichen, ihr jagt uns in Schande und Tod, du und deinesgleichen ihr lebt weiter, schändet weiter, mordet weiter. Und es gibt für euresgleichen kein Gericht, keinen Urteilsspruch. Erhebe deine Hand und schwöre, oder ich schaffe mir selbst mein Recht, das Recht der Wiedervergeltung.

Elimar.

Du bist von Sinnen.

Eva (geht auf ihn zu).

Schwöre! — Schwöre!

Elimar (wild).

Nein!

Eva.

Auf deine Seele die Blutschuld. (Drückt los, Elimar stößt einen Schrei aus und stürzt rücklings hin.)

Toinette (stürzt herein).

Was haben Sie getan? — — Ihn getötet!

Eva.

Gerichtet!

Wegen Mordes kommt Eva ins Zuchthaus, allerdings wird sie vor der Zeit begnadigt. Doch ihr Herz ist gebrochen. Als Hartwig kommt, um ihr seine Verzeihung zu bringen, sinkt sie sterbend in seine Arme.

Noch krasser malt Voß in dem Schauspiel „Schuldig" (1890) die sozialen Verhältnisse. Thomas Lehr ist unschuldig im Zuchthaus. Endlich müssen ihn seine Richter der Freiheit, dem Leben, seiner Familie zurückgeben. Aber zu Hause findet er schreckliche Zustände, sein Weib ist einem Wüstling zum Opfer gefallen, sein Sohn ist im Begriff, Mörder zu werden. In seiner Verzweiflung entreißt er seinem Sohne die Axt und erschlägt den Schänder seiner Ehre damit. Nun muß er als wirklich Schuldiger in das Zuchthaus zurück.

Dieses Schauspiel „Schuldig" führt uns zu Felix Philippi. Die Tragödie des Zuchthäuslers, des unschuldigen wie des schuldigen, ist ein bevorzugter Stoff der modernen sozialen Dichter, da er wirksame Bühneneffekte in sich schließt. Sudermann selbst griff diesen Stoff erst verhältnismäßig spät in „Stein unter Steinen" auf und mit viel geringerer äußerer Kraft als vor ihm Voß, Wilhelm Meyer-Förster in seinem Schauspiel „Unschuldig" und Felix Philippi in dem Schauspiel „Das alte Lied". Der Rechtsanwalt Cornelius macht einem entlassenen Zuchthäusler darüber Vorwürfe, daß er aus einem anständigen Menschen durch Eifersucht zum Mörder geworden ist. Aber schon im nächsten Augenblick erfährt Cornelius, daß seine eigene Frau ihn schamlos hintergeht, und er greift selbst in eifersüchtiger Wut zur Mordwaffe.

Auch in seinem Schauspiel „Der Dornenweg" benutzt Philippi das Zuchthaus als Mittel dramatischer Wirksamkeit. In einer rührseligen Handlung erzählt er

die Tragödie einer Mutter, die aus Liebe zu ihrem verbrecherischen Sohn selbst zur Verbrecherin wird, indem sie einen Schuldlosen drei Jahre für die Schuld des eigenen Sohnes büßen läßt und ihr Gewissen durch ihre Mutterliebe zu rechtfertigen sucht. Der Kassierer Bühlau wird zu drei Jahren Gefängnis verurteilt, weil er im Verdacht steht, 20 000 Mark aus der Kasse des Handelshauses Wedekind gestohlen zu haben. Der jüngste Sohn Wedekinds offenbart schließlich der Mutter, daß er es gewesen ist, der den Diebstahl begangen hat. Aber aus Mutterliebe verschweigt sie sein Verbrechen. Sie nimmt die Tochter des unschuldig Verurteilten in ihr Haus, um an ihr gut zu machen, was sie an dem Vater verschuldet hat. Dorothea wird sogar mit ihrer Einwilligung die Braut ihres ältesten Sohnes. Aber sie muß schließlich doch die Wahrheit eingestehen, als Bühlau aus dem Gefängnis entlassen ist. Nur die Liebe zu seiner Tochter hält ihn davon ab, Mutter und Sohn vor das Gericht zu stellen. Aber freiwillig wählen beide den Weg, den die Pflicht ihnen vorschreibt.

Den größten Bühnenerfolg errang Philippi mit dem Schauspiel „Das große Licht", der Tragödie eines krankhaften Talents, das im Wahnsinn untergeht. Seit 15 Jahren leitet der geniale Baumeister Fernleitner den Bau eines monumentalen Domes. Die Herstellung des Altarbildes überträgt er dem jungen Maler Fritz Raßmussen. Aber Raßmussen ist von Haß gegen den Baumeister erfüllt, weil er sich für den größeren Künstler hält und mehr noch, weil beide um dasselbe Mädchen werben, und Raßmussen der schwächere in diesem Kampfe ist. Sein Haß geht so weit, daß er auf dem Altarbild dem großen Licht, der Sonne, seine Züge, und dem kleinen Licht, dem Mond, die Züge Fernleitners

gibt. Am Tage der Domeinweihung wird der Konflikt der beiden Künstler zur Tragödie. Fernleitner steht hoch oben im Dom mit dem goldenen Kranz, und die Menge jubelt ihm zu. Raßmussen eilt hinauf zum Meister, entreißt ihm den Kranz und stürzt sich von der höchsten Höhe herab.

Felix Philippis Bühnenwerke sind rein äußerlich zugespitzte Effektstücke, er findet seine Stoffe in den Spalten der Zeitungen. Mit Vorliebe bringt er bedeutende politische Ereignisse der Gegenwart durch Umkleidung in bürgerliche Verhältnisse auf die Bühne, aber so wenig diskret, daß auch der stumpfste Blick die Verkleidung erkennen kann. Typisch dafür ist ein Schauspiel „Das Erbe", das den Konflikt Bismarcks mit Wilhelm II. zum Hintergrund hat. Geheimrat Sartorius ist vom einfachen Bureaubeamten durch Fleiß und Schaffenskraft zum Generaldirektor einer Weltfirma emporgestiegen und wird vom unbegrenzten Vertrauen seines Chefs getragen. Aber der alte Diener gerät mit dem neuen Chef, dem jungen Baron Lahrun, bei einer Jubiläumsfeier des Handelshauses in einen tiefen Konflikt, der sein ganzes Lebenswerk bedroht. Sartorius fühlt sich als Miterschaffer der Größe des Hauses als den wahren Erben, aber der Sohn des Vaters will die Rechte seiner Geburt nicht aufgeben. — Nicht mit Unrecht hat man Philippi den Kotzebue unserer Zeit genannt.

Mit ungleich größerer Begabung hat sich Otto Ernst, wenigstens mit seinen ersten Dramen, an der modernen sozialen Dramatik beteiligt. Der „Größten Sünde", die bereits die Vorzüge seines scharfen satirischen Geistes zeigt, die aber wegen der schwerfälligen Handlung ziemlich erfolglos war, folgte seine Komödie „Jugend von heute" und errang einen starken Er-

folg. Das Milieu erinnert an Wolzogens Komödie „Lumpengesindel". In das Haus des einfachen, biederen Bureauvorstehers Kröger wird von seinem Sohn Hermann eine bunte Gesellschaft geführt. Hermanns Studienfreund Goslar erklärt die Schule als unnötig und hält den Staat für zwecklos, weil er für das Recht des Individuums schwärmt. Ein eben solcher Gedankenverächter auf literarischem Gebiet ist Egon Wolff, der Dichter des Symbolismus. Ihm geht das Bild über das Wort, die Stimmung über das Bild und das Nichts über die Stimmung. Er erklärt Schiller für einen stumpfsinnigen Idioten und hält seine eigenen dichterischen Erzeugnisse für Meisterwerke. Auf musikalischem Gebiet ergänzt der Komponist Meißner diese würdige Gesellschaft, der Wagner überwunden zu haben glaubt. Auch die dem Trunk ergebene Künstlerin, der Überschauspieler des Kabaretts fehlen nicht. So schildert Otto Ernst satirisch die „Jugend von heute", die alles abgetan wissen will, was schön und verehrungswürdig scheint. Aber nirgends dringen die neuen Gedanken durch, denn nicht abseits vom großen Strom des Lebens finden die Menschen ihr Glück, und nicht falsche Wege führen dorthin. Die Liebe, die Hermann in den Armen eines tapferen Mädchens findet, öffnet ihm die Augen — und kurz entschlossen kehrt er der wunderlichen modernen Jugend den Rücken.

Noch schärfer, und mit noch viel größerem Erfolg richtet Otto Ernst seine Satire gegen das heutige Schulwesen in seiner Komödie „Flachsmann als Erzieher". So wahr und lebenstreu sind die Lehrer der Flachsmann'schen Schule gezeichnet, daß ein jeder in diesem oder jenem einen guten alten Bekannten aus der eigenen Jugendzeit wiedererkennen kann. Entweder

sind sie, wie Vogelsang und Weidenbaum, lederne Pedanten, die getreulich ihre Schulstunden abhalten, oder wie Riemann verbummelte Faulenzer, die ihre Zeit mit Schlafen und Skatspielen hinbringen. Entweder sind sie niedrig denkende Intriganten wie Diercks, oder junge Stürmer wie Römer. Fast noch köstlicher sind die beiden Lehrerinnen gezeichnet, die alte Betty Sturrhahn, die zum weiblichen Unteroffizier geworden ist, und die junge schöne Gisa Holm, die den Lehrerinnenberuf als Durchgangsstadium zur Ehe ansieht, aber doch viel Liebe und Frohsinn und Jugend in die Kinderherzen hineinträgt. An der Spitze dieser Schule steht Flachsmann, der durch eine Zeugnisfälschung zu dieser Stellung gelangt ist, ein Lehrer ohne jede pädagogische Fähigkeit und voll gemeiner Gesinnung gegen jede tüchtige Kraft, die neben ihm steht. Deshalb drückt er den einzigen Tüchtigen an seiner Schule, den Lehrer Flemming. Flemmings Liebe zu Gisa Holm gibt Flachsmann und seinem Werkzeug Diercks, der um die Zeugnisfälschung weiß, erwünschte Gelegenheit, gegen den Verhaßten vorzugehen. Aber das scharfe Auge des Schulrats entdeckt die gemeine Handlung des Oberlehrers und seine Unfähigkeit, überhaupt das Amt eines Lehrers zu bekleiden. Flachsmann wird entsetzt und Flemming die Leitung der Schule übertragen, der nun seine Gisa heimführen kann.

Die ausgesprochene Tendenz ist durch die gegnerische Entrüstung der Lehrerschaft gegen diese Komödie noch verschärft worden, die aber erfolglos abprallen mußte, weil sie ein Kampf gegen die Wahrheit war. Gewiß sind Einwände gegen die armselige Handlung zu machen, aber die Situationsschilderung ist so treffend, daß sie fast die Handlung ersetzt. Die Gestalt des Schuldieners Negendank ist vielleicht die beste, die Otto Ernst geschaffen hat.

Unsere Volksschule ist von den modernen Dramatikern noch viel zu wenig beachtet worden, und doch treten gerade in der Passionsgeschichte des Volksschullehrerstandes moderne Konflikte in Erscheinung, die als typisch für das geistige Niveau des Volkes gelten können. So sind im bewußten Gegensatz zu Otto Ernst meine drei Akte aus der Tragödie der Volksschullehrer „Die unser Volk lehren" entstanden. Sie fassen die Konflikte da an, wo sie am markantesten in Erscheinung treten, in dem patriarchalischen Seminarleben, in dem unzeitgemäßen Verhältnis zwischen Schulpatron und Lehrer und zwischen geistlichem Schulinspektor und Lehrer. In den Lehrerseminaren mit ihren theologischen Direktoren ist frische, natürliche Jugend stets der Gefahr des Scheiterns ausgesetzt, während die Mittelmäßigkeit sicher ihren Weg findet.

„Das ist Ihr gutes Recht, Herr Direktor, mich fortzujagen wie einen tollen Hund. Und mich auf die Landstraße zu werfen und auf den Mist. Aber ich hab' dadurch nichts eingebüßt, Herr Direktor, und zum Gesinnungslumpen haben Sie mich nicht dressieren können die drei Jahre hindurch. Und ob ich Kohlenschaufler werde oder Schmiedejunge, mein Ich nehme ich mit ins Leben hinein, das haben sie nicht totschlagen können die drei Jahre. Ob Sie den Menschen hinauswerfen, das ist Ihnen ganz gleichgültig: Aber der Stolz in mir und das Fliegen in mir und der gerade Buckel — das war Ihnen im Weg, und das wollen Sie los sein. Das können Sie nicht brauchen im Lehrerseminar."

Aus gleicher stolzer Gesinnung heraus wie die zitierten Worte des gescheiterten Seminaristen Baumert sagt der junge Lehrer, dem sein Schulpatron die Braut verführt hat:

„Sieh doch, kleine Lisa, das hat uns beide zusammengeführt. Bin ich nicht auch geschändet und beschmutzt und prostituiert von dem da drüben im Schloß? Wie einem Hund hat er mir getan, mit der Reitpeitsche hat er mich schlagen gewollt, und wie zu seinem Stallknecht hat er zu mir gesprochen. Aber das schändet uns nicht, deshalb bleiben wir doch rein — du und ich — und groß. Wer besudelt ist, das ist der da im Schloß — das Tischtuch muß zerschnitten werden zwischen Schloß und Schulhaus, denn bei uns wohnt die Arbeit und das Glück. Und das wollen sie uns nicht gönnen, deswegen stehlen sie uns unser bißchen Glück und unsern Frieden. Wir müssen unsere Häuser säubern von dem Gewürm, das seine Krallen nach uns ausstreckt. Stolz müssen wir werden und groß."

Und der sterbende Pastor muß vor seinen Lehrern bekennen: „Es ist Feindschaft gesetzt zwischen Kirche und Schule . . . sie zertreten sich den Kopf . . . und stechen sich in die Ferse . . . man soll Kirche und Schule trennen."

Der Schulrat.

Das hat ein Toter gesagt, meine Herren.

Henning.

Aber die da leben, sprechen auch so, Herr Schulrat. Es tut nicht gut, daß Kirche und Schule zusammengehen sollen. Solange die Kirche die Schule bevormundet, wird die Schule unzufrieden sein und die Kirche hassen. Aber wenn man beide trennt, dann werden sie sich wiederfinden und die Hände reichen.

Zu ungleich tragischeren Konflikten als Otto Ernst, spitzt Otto Erich Hartleben seine ironischen Spöttereien zu. Otto Ernst ist subjektiv, Hartleben objektiv, und nicht nur satirisch, sondern auch sentimental.

Sein Humor wirkt oft müde, weil er gleichgültig ist. Caesar Fleischlen urteilt über ihn: Es ist der alte, aber ewig neue große Kampf der Jugend um die Illusionen und Ideale, die man sich vom Leben macht und die man erfüllt sehen möchte. Der eine kämpft tragisch, der andere ironisch, der eine auf diesem, der andere auf jenem Gebiet. Der eine früher, der andere später. Wer stark ist, siegt, wer schwach ist, fällt.

Die Technik hat Hartleben gewissermaßen von Sudermann entlehnt, die Tendenz von Hauptmann. Auch Ibsen hat stark auf ihn eingewirkt, hauptsächlich aber der französische Novellist Maupassant. Man könnte ihn geradezu den deutschen Maupassant nennen. 1891 brachte die „Freie Bühne" seine erste Komödie „Angèle" zur Aufführung. Auf dem Titel der Buchausgabe steht der kurze Imperativ zu lesen — „Verachte das Weib!" Dieser Satz ist typisch für Hartlebens Anschauung vom Leben, wir finden ihn in den verschiedensten Varianten in fast allen seinen Dramen. Angèle wird von Vater und Sohn zugleich geliebt. Der eine hat ihr seine Jugend, aber im Monat nur 250 Mark zu bieten, der andere ist ein Greis, dessen Haupt voll Silber und dessen Hände voller Gold für sie sind. In diesen Kampf um das Weib tritt ein dritter Mann, der Kandidat der Theologie Franz Kerner. Er hält zwar Angèle für die Braut des Jungen, begehrt sie aber trotzdem zum Weib. Doch das Mädchen ist geneigt, aus schnöder Berechnung dem reichen Vater ihre Hand zu reichen — und alle drei wissen nun, daß sie Grund haben, das Weib zu verachten.

Die gleiche These begründet Hartleben in seinen folgenden Komödien „Hanna Jagert" und „Erziehung zur Ehe". Ungleich höher aber steht die Komödie die

„Sittliche Forderung“ und der Einakterzyklus „Die Befreiten“. Den stärksten Erfolg errang Hartleben erst durch seine Offizierstragödie „Rosenmontag“, die ihm den Grillparzer-Preis eintrug und über alle Bühnen Deutschlands und Österreichs ging. Hans Rudorff und Gertrud Reimann sind sich in inniger Liebe zugetan. Aber der junge Offizier soll nach dem Willen der Familie die Tochter Käthe eines reichen Kölner Handelsherrn heiraten. Darum wird Gertrud dem schimpflichen Verdacht ausgesetzt, daß sie die Geliebte eines genußsüchtigen Oberleutnants sei. Auf den Rosenmontag wird die Verlobung mit Käthe festgesetzt, aber noch am Tag vorher erfährt Hans Rudorff, daß das noch immer von ihm heiß geliebte Mädchen unschuldig ist. Trotzdem er dem Obersten des Regiments sein Ehrenwort gegeben hat, daß er mit dem Mädchen für immer gebrochen habe, empfängt er sie in seiner Wohnung, um volle Gewißheit zu erlangen. Damit hat Hans sein Ehrenwort gebrochen, als Wortbrüchiger kann er nicht weiterleben. Der Rosenmontag soll das Ende bringen. Das treue Mädchen will vereint mit ihm in den Tod gehen. Am anderen Morgen nach gemeinsam durchlebter Karnevalsnacht erschießt er sich und die Geliebte, gerade in dem Augenblick, als draußen neues Leben erwacht und der lustig einsetzende Marsch der Regimentsmusik im Hofe der Kaserne ertönt.

Unstreitig durch Hartlebens „Rosenmontag“ angeregt, aber viel frischer und effektvoller, schuf Franz Adam Beyerlein, der durch seinen Kasernenroman „Jena oder Sedan“ schnell bekannt geworden war, seine Militärtragödie „Zapfenstreich“. Klärchen, das liebreizende Töchterchen des Ulanenwachtmeisters Volkhardt, soll die zukünftige Frau des Sergeanten Helbig werden.

Aber das junge Mädchen ist in den zwei Jahren, die Helbig auf der Reitschule in Hannover verbracht hat, die Geliebte des Leutnants Lauffen geworden, in dessen Kasernenwohnung beide oft nach Zapfenstreich glückliche Liebesstunden genossen haben. Klärchen weiß, daß sie Lauffen nicht heiraten kann, aber ihre Hingabe zu dem innig geliebten Mann ist so natürlich, daß sie sich ganz schuldlos wähnt. Helbig ahnt, was mit Klärchen vorgeht, er dringt eines Abends nach Zapfenstreich selbst in Lauffens Wohnung ein. Als er von dem Offizier scharf zurückgewiesen wird, verläßt ihn die Überlegung. Er eilt auf das Schlafzimmer zu, in dem Klärchen verborgen ist, und vergreift sich an seinem Vorgesetzten. Vor dem Kriegsgericht bekennt sich Helbig für schuldig und will die schwere Strafe auf sich nehmen. Aus Liebe zu Klärchen verschweigt er den Grund seiner Handlungsweise. Aber Klärchen tritt selbst vor die Richter, sie will nicht, daß der Geliebte meineidig werde, und bekennt offen ihr Verhältnis zu Lauffen. Mit der Pistole will sich der alte Vater Genugtuung schaffen, aber sie wird dem Unteroffizier von dem Offizier verweigert. Als Klärchen sich für die allein Schuldige erklärt, weil sie sich Lauffen an den Hals geworfen habe, richtet er die Waffe gegen seine eigene Tochter und schießt sie nieder. Gebrochen steht der Alte an der Leiche seiner Tochter. — „Nun können der Herr Leutnant ja wieder — den Unteroffizier vom Dienst rufen." —

Immerhin zeigt Beyerlein trotz der bewußten Theatermache im „Zapfenstreich" und noch mehr in „Adam der Knecht" ein ernstes dichterisches Wollen. Aber er ist typisch für die Bühnenschriftsteller der Gegenwart, die literarisch bewertet sein wollen, ohne jedoch mehr als gegeschickte Kunsthandwerker zu sein. Sudermanns Vor-

bild ist eben nicht stark genug, um künstlerische Keime hervorzubringen, die lebensfähige Blüten treiben, wenn sie in fremde Pflege genommen werden. Man steht eben nicht wie bei Hauptmann und den Naturalisten unter der niederdrückenden Wucht der Wahrheit: Sondern man merkt die Absicht — und man wird verstimmt.

VI. Kapitel.

Ernst von Wildenbruch und das klassizistische Drama der Gegenwart.

Ernst v. Wildenbruch verdankt seine ersten Erfolge den „Meiningern". Die Bedeutung Herzogs Georg von Meiningen für die deutsche Bühne gehört bereits zu sehr der Vergangenheit an, als daß sie für die moderne dramatische Dichtung überhaupt noch in Betracht käme. Aber sein Vorgehen, als er 1874 seinen ersten Ausflug unternahm, war damals auf dem Gebiet des rezitierenden Dramas so neu wie das Richard Wagners, als dessen Antipode er zu gelten hat, auf dem Gebiet des Musikdramas. Litzmann faßt die Bedeutung der Meininger kurz dahin zusammen: Was Schiller, dem genialsten dramatischen Komponisten der modernen Bühne, bei der Entwickelung seiner Massenszenen vorgeschwebt, das kam hier erst 100 Jahre später zum Ausdruck. Und das entschied, und das macht das Verdienst der Meininger aus: sie haben den Dichter wieder auf den Thron gesetzt, ihn zum Herrscher auf der Bühne gemacht, und die Schauspielkunst als die untergeordnete Kunst wieder in die ihr gebührenden Schranken zurückgewiesen.

Obwohl man den Meiningern den Vorwurf machen darf, daß sie sich gegen die lebenden Dichter der Gegen-

wart teilnahmslos verhielten, bleibt es doch ihr Verdienst, dem erfolgreichen Ernst v. Wildenbruch durch die Aufführung der „Karolinger" (1881) den Weg zur Bühne erschlossen zu haben.

Wildenbruch war von vornherein ein Fertiger, er hat sich nicht weiter entwickelt. Er konnte es aber auch nicht nach seiner Auffassung von der dramatischen Kunst überhaupt. Ihm erscheint das Drama zu allen Zeiten auf das innigste mit dem Schicksal des Volkes verknüpft. „Das Schicksal des Volkes aber ist seine Geschichte. Darum ist und bleibt das historische Drama das eigentliche, und je mehr ein Drama sich davon entfernt, umsomehr büßt es den Charakter seiner Gattung und damit seinen Wert ein." — Dieses Programm, die bewußte Vereinigung menschlich dramatischer Schicksale mit großen geschichtlichen, insbesondere nationalgeschichtlichen Vorgängen, führt Wildenbruch in seiner Abhandlung über „das deutsche Drama" noch weiter aus.

„Zweierlei war mir klar: einmal, daß ein Wiederaufleben großen dramatischen Empfindens im deutschen Volke nur möglich war, wenn ihm gezeigt wurde, daß es größere Fragen und wichtigere Konflikte für die Menschheit gibt, als die in den deutschen Dramen der letzten Zeit nach französischem Muster abgehandelten Ehestandsfragen und Ehebruchskonflikte; sodann aber, daß wenn je eine Zeit gekommen war, um zu den großen Aufgaben der dramatischen Kunst zurückzugelangen, diese Zeit jetzt war, und daß, wenn jetzt der Augenblick versäumt wurde, sie vielleicht nie wieder gekommen sein würde. In dieser Richtung habe ich mich bemüht. Wie eine kommende Zeit über meine Werke und ihren Wert an sich urteilen wird, lasse ich dahingestellt, ob und wieviel sie wert sind, weiß ich nicht. Das einzige, was

ich weiß, ist, daß in der Zeit, als ich anfing, Seelenkraft nötig war, so zu schreiben, wie ich schrieb."

Natürlich können wir hier sowohl über seine preußischen Dramen wie über seine brandenburgischen Historien hinwegsehen. Sie sollten auch nur, wie Wildenbruch es selbst ausgesprochen hat, keine Werke für die Literatur, sondern Werke für das lebendige Volk sein. Die ersteren sind noch die wertvolleren, denn in seinen Hohenzollernstücken rückt er die wohlbekannten Fürsten und Heldengestalten so sehr in den Vordergrund, daß das Ausspielen ihrer Persönlichkeit der Zweck seiner Dramen ist. Sie werden dadurch zu einer nahe an Geschwätzigkeit breiten Redseligkeit über sich selbst und ihr Programm verführt, die nicht nur ihrem historischen Charakter zuwider, sondern auch ganz undramatisch ist. Shakespeares englische Königsdramen, die Wildenbruch wohl als Vorbild vorschwebten, stehen so turmhoch über diesen dramatisierten Geschichtskapiteln, als daß sie je auf eine Basis mit ihnen gestellt werden könnten.

Aber auch an Wildenbruch ging die neue Zeit mit ihrem sozialen und naturalistischen Gewitter nicht lautlos vorüber, auch der starre Dichter, der sonst nur auf hohem Kothurn mit dröhnenden Worten einherschreitet, mußte ihr seinen Tribut entrichten. 1890 erschien sein naturalistisches Schauspiel „Die Haubenlerche", mit dem er seinen größten und dauerhaftesten Erfolg errungen hat.

„Da doktern sie herum an der sozialen Frage mit Vorschlägen und Gesetzen und Einrichtungen und wundern sich, daß alles nichts hilft. Ja, worüber wundert Ihr euch denn? Woher kommt denn das? Weil Ihr die Sache von der verkehrten Seite angreift. Solche

Fragen löst nicht der Staat, die löst der Mensch, von uns muß die Sache ausgehen, jeder einzelne ist berufen ... alle diese Gesetze, Einrichtungen und so weiter sorgen nur für den Leib der Armen: daß sie nicht hungern und dürsten. Ist ja ganz gut, aber damit ist es nicht abgetan. Helft ihren Seelen! Und das kann nicht das Gesetz und nicht der Staat, das können nur wir, die Einzelnen, die Menschen ...."

In diesem Sinne will der Fabrikbesitzer August Langenthal seinen Arbeitern ihre Lage verbessern, er will sie stolz machen. Sein jüngerer Bruder Hermann nennt ihn deswegen einen Moralfatzken. „Zum Donnerwetter ja! Haben denn heutzutage bloß noch die Arbeiter ein Recht, daß man nach ihren Bedürfnissen fragt? Ich bin auch von Fleisch und Blut und habe zu verlangen, was jeder Mensch zu verlangen hat." Er begehrt das hübsche Fabrikmädchen, die Lene Schmalenbach, die von ihrem Häubchen und dem Singen in der Morgenfrühe die Haubenlerche heißt, mit der kecken, sicheren Kraft seiner Liebe und trifft damit bei ihr mehr das Rechte, als sein Bruder, der sie zu seiner Frau machen will. Denn Lene, die sozial tief unter ihm Stehende, kann die Kluft nicht überbrücken, die zwischen ihnen besteht, obgleich ihr August Langenthal das ausreden will. „Wir wollen einmal denken, es wäre eine solche Kluft da — weißt du, wie wirs machen? Ganz einfach: Du springst drüber weg, ich gebe dir die Hände — an denen hältst du fest, tüchtig fest ..." Das arme Ding zittert vor der nahen Hochzeit wie eine scheue Taube. „Nun hab' ich mich um die Seele gelogen — was hab ich denn gesagt? In vierzehn Tagen soll ich ihn heiraten? Das is ja nicht wahr! Das is ja nicht möglich! Das geht ja nicht!" Und darum ergreift sie wie eine Ertrinkende die

Hand Hermanns, der mit ihr in der Nacht auf und davon gehen will.

So weit hat Wildenbruch mit großer Feinheit die Handlung entwickelt, aber nun setzt der unmögliche Bühneneffekt ein, die sogenannte große Szene, auf die er eben nicht Verzicht leisten will. Lene schleicht sich in der Nacht auf Hermanns Zimmer, aber anstatt nun mit eilenden Füßen aus der engen, stickigen Luft der Fabrik hinauszugehen in das freie, weite Berlin, versucht sie Hermann durch Gold und Wein zu blenden und sie zu verführen. Das geängstigte Mädchen erkennt schließlich seine Lage und schreit laut um Hilfe, als Hermann Gewalt anwenden will. In der Tat sind sie dann alle gleich mitten in der Nacht zur Stelle, obwohl sie doch alle eigentlich schlafen müßten: August und Ilefeld und Juliane. So wird das Schlimmste noch zur rechten Zeit vermieden, und Lene Schmalenbach bekommt doch noch ihren Büttgesellen, dessen ehrliche Frau sie werden will. Sie kann sogar gleich darauf wieder ihr artiges Liedlein singen:

Reich bin ich nicht — Taschen sind leer!
Schön bin ich nicht — manche ist's mehr!
Aber vergnügt — weiß auch woher.

August (sinkt auf einen Stuhl). Die Haubenlerche, da fliegt sie davon.

Juliane. „Nein, sie hat ihr Nest gefunden und dankt dem Manne, der es ihr gebaut hat . . . August, es ist Tag und die Sonne zeigt dir die Häuser der Menschen, die glücklich sind durch dich."

August. „Ja, es ist Tag geworden und das neue Licht blendet."

Juliane. „Aber wer gesunde Augen hat, der gewöhnt sich daran — und du hast gesunde Augen."

August. „Dir glaube ich von jetzt an viel, darum komme hinaus mit mir in Gottes neuen heiligen Tag — dort wollen wir's erproben."

Mit dem Naturalismus in eigentlichem Sinne hat die „Haubenlerche", trotzdem sie sich das naturalistische Mäntelchen umgehängt hat, nichts zu tun, schon der unkonsequente Abschluß würde dem widersprechen. Die Beziehungen vom Vorder- zum Hinterhaus, die Wildenbruch ungleich feiner zeichnet als Sudermann in der „Ehre", waren auch bei diesem ausschlaggebend, daß man ihn für die naturalistische Bewegung reklamierte. Aber jedenfalls ist es ein untrüglicher Beweis dafür, wie stark die neue Richtung im Drama eingesetzt hatte, wenn selbst Wildenbruch schwankend geworden war! Er schrieb sogar bald darauf ein zweites soziales Schauspiel „Meister Balzer". Wie Max Kretzer in „Meister Timpe" (der Wildenbruch übrigens vorwirft, daß er den Konflikt seinem Roman entnommen habe) schildert er den Kampf des kleinen Handwerks mit dem Fabrikbetrieb. Mit seinem ganzen Herzen und all seinen Nerven hängt Balzer an seinen Uhren und haßt die Fabrik wie eine große Massenmörderin. Während Kretzer's Meister seinem Charakter getreu zugrunde geht, weicht Wildenbruch auch hier der Katastrophe aus, Balzer kapituliert schließlich vor der Fabrik, um seiner Familie Brot zu schaffen. „Wer mit seinen Kindern leben will, muß ihnen ihr Recht gönnen — und das ist die neue Zeit." Dieser Abschluß ist ganz unwahrscheinlich, denn ein Mann vom Schlage des Meister Balzer ist viel zu alt und starr, um noch umzulernen und ein anderer zu werden. Er muß zugrunde gehen, wenn man ihn von Haus und Hof jagt, wenn ihm die Welt alles zertrümmert hat, wor-

an seine Seele hängt. Daß er einsieht, daß ein braver Kerl sich in die Welt schicken und für Weib und Kind Brot schaffen muß, beweist eben — daß Wildenbruch kein Naturalist ist und keiner werden will.

Daß Ernst v. Wildenbruch der große Geschichtsdramatiker geblieben ist, beweist seine Doppeltragödie „Heinrich und Heinrichs Geschlecht" (1896). In dem Vorspiel „Kind Heinrich" stehen die beiden Ringenden das erste Mal gegenüber: Heinrich IV., der ein Kind noch ist, und Papst Gregor VII., der noch Hildebrandt der Archidiakonus von Rom heißt.

Heinrich. „Ich grüße dich, hoher Mann.

Hildebrandt. „Küßt mir nicht die Hand, sonst kann ich Euer Gesicht nicht sehen. Warum blickt Ihr so auf mich?

Heinrich. „Du — siehst anders aus, als alle Menschen."

Hildebrandt. „Ihr tut Recht, daß Ihr mich ansehت, damit Ihr mich nicht vergeßt. Ich glaube, wir werden uns manchmal im Leben wiedersehen. Einen Stirnreif tragt Ihr im Haar, ein König seid Ihr?"

Heinrich. „Ja, ich bin ein König."

Hildebrandt. „Junger König, das Leben ist lang — ich glaube, Ihr werdet viel lernen müssen im Leben."

Das erste, was Kind Heinrich lernen muß, das ist die strenge, ernsthafte Zucht der sächsischen Großen, Ordulfs und Ekberts und Annos, des Erzbischofs von Köln, das ist der tiefe Schmerz, den ihm sein Ohm Otto von Nordheim antut. — Als Heinrich den Mann sehen wir ihn in dem ersten Teil der Tragödie „König Heinrich" wieder. Mit den Sachsen hat er eine blutige Abrechnung gehalten und kommt nach Worms. War-

um er nach Worms gekommen ist, sagt er selbst: „Ich bin der König, und Königswille ist Deutschlands Gesetz! Ich frage nicht, ob Jude oder Christ — ich bin der König, und Treue zum König ist Deutschlands Religion! Ein Freudenfest zu feiern bin ich gekommen. Frohe Botschaft erwarte ich hier vom Papst, in eurer Mitte will ich sie empfangen. Einladen wird Papst Gregor mich nach Rom. König bin ich geworden, Kaiser will ich sein, er wird mir die Krone aufsetzen und die Krone soll lachen von meinem Haupt." Aber inmitten seiner Getreuen wird Heinrich Kunde aus Rom, daß ihn Papst Gregor nicht krönen will, weil das Haupt, auf welchem die deutsche Kaiserkrone ruhen soll, rein sein muß wie der Berg, den frisch gefallener Schnee bedeckt, rein von der Sünde, unerreichbar für das Gemeine, unantastbar für den Verdacht", und weil dem heiligen Papst in Rom Kunde geworden ist, daß es mit König Heinrich also nicht steht.

Mit hinreißender Kraft hat Wildenbruch die Szene gemalt, als Burkhardt von Halberstadt den Brief schreiben muß, den Heinrich diktiert: „Heinrich, durch Gottes heilige Ordnung der König, also zu Hildebrandt, dem falschen Mönch, dem angemaßten Papst, der von heute nicht mehr Papst ist . . ."

Aber wie gewaltig der Papst Gregor ist, mit dem der leidenschaftliche junge König den Kampf aufgenommen hat, zeigt der zweite Akt. Drei Verbrecher nahen sich ihm büßend. Der eine hat den Papst bestohlen, das wird ihm sofort großmütig verziehen. Der zweite hat einen Mord begangen, dafür wird ihm zwar schwere Buße auferlegt, aber ihm wird verziehen. Der dritte hat die Kirche beraubt: ihn erklärt Gregor für ewig verdammt. Darum muß er auch den König Deutsch-

lands verwerfen. „Heinrich, — der du wie eine Knospe aufgingest im deutschen Wald — auf deine Blüte hab ich gewartet und gehofft. Heinrich, — es ist schade um dich. . . . Was er gegen Gregor gesagt hat — Heinrich dem Menschen verzeiht es Gregor der Mensch. — Was er gegen das Haupt der heiligen Kirche gesagt hat, dafür sei Heinrich verflucht."

Hier klafft in dem Heinrichs-Drama die größte Lücke. Von der Wirkung der päpstlichen Bannbulle auf die Großen des Reiches und den stolzen, trotzigen König erfahren wir nichts. — Wir finden einen ganz anderen Heinrich wieder, einen längst entthronten und darüber jammernden, der sich den Tod wünscht in den Eisschollen des Rheines. Dem die Bürger in Worms die kalte finstere Kammer hell und warm machen müssen, damit er, der Bettler ärmster, Weihnacht feiern kann. Aber sie entzünden ihm damit auch wieder das Königstum in seiner Seele, und er will zu Papst Gregor ziehen, um Buße zu tun. „Ich werde mich beugen vor ihm, er wird sich beugen vor dem ungeheuren Leid. Ausbreiten wird er die Arme mir — und wenn der Frühling von den Alpen steigt, bring ich euch das, was Könige ihren Völkern schulden, den Frieden." Aber der demütige Heinrich findet in Kanossa wohl Befreiung vom Bann, aber nicht den Frieden für sich und Deutschland. Aber eins findet er wieder, das ist die lodernde Kraft seiner Jugend, das ist der Heldenmut des deutschen Königs, der den neuen Kampf mit dem Papst mit viel größerem Mut aufnimmt, der das Siegesbewußtsein in der Seele trägt. Hier müßte das Stück eigentlich zu Ende sein, denn was nun kommt, ist nur die äußerliche Bestätigung dessen, was bereits innerlich geschehen ist. In der Engelsburg stehen sich König

und Papst von neuem gegenüber, aber die Rollen sind vertauscht: Gregor ist der Bitter und Heinrich der Fordernde, der zu ihm sprechen kann: „Du sollst verflucht sein, verflucht und verflucht!“ Der Tod Gregors klingt als Apotheose das Stück aus.

(Außerhalb der Szene erhebt sich tobendes Geschrei.)
„Heinrich Kaiser und Wibert Papst!“

Gregor (zuckt auf).

Was rufen sie da?

Der junge Kleriker (wirft sich über ihn).

Höre sie nicht! Höre sie nicht!

(Außerhalb der Szene abermaliges Geschrei.)
„Heinrich Kaiser und Wibert Papst!“

Gregor (fährt sitzend auf).

Sie rufen — Wibert Papst!

Der junge Kleriker
(wirft sich mit verdoppelter Leidenschaft auf ihn).

Sie lügen! Sie lügen! Sie lügen!

Gregor
(steht wankend auf die Füße auf, stützt sich mit beiden Händen auf die Schultern des jungen Klerikers, der vor ihm kniet).

Wer — ist Dein Papst?

Der junge Kleriker.

Du bist der Papst und keiner als Du!

Gregor.

An mich glaubst Du?

Der junge Kleriker.

Wie ich an Gott glaube, so glaub' ich an Dich!

Gregor.

Mich liebst Du?

Der junge Kleriker.

Vater und Mutter, Bruder und Schwester geb' ich für Dich!

Gregor.

Du hast ihn mir gesandt, in meiner letzten Stunde, Gott! Weil Du weißt, daß ich nichts für mich gewollt habe, sondern für die heilige Sache alles allein, darum in meiner letzten Stunde hast Du ihn mir gesendet, den hier, Gott! (Er legt die Hände auf das Haupt des Jünglings.) Auf Dein Haupt meine Hände — Jugend, ich segne Dich — Zukunft, ich knüpfe Dich an mein Werk! Du sollst bleiben, wenn ich gehe, leben, wenn ich sterbe. — Schatten — umdunkeln mich — sieh mir ins Auge — in Deinen Augen ist die Sonne — Du bist der morgige Tag, der über das Gestern triumphiert.

(Außerhalb der Szene, in unmittelbarer Nähe, nochmaliges Geschrei).

„Heinrich Kaiser und Wibert Papst!"

Gregor (reckt sich starr auf, hebt den rechten Arm empor).

Und die Zukunft gehört mir doch!

(Er wankt, fällt rücklings auf das Ruhebett, stirbt.)

Dieser verlorene vierte Akt ist nichts weiter, als eine Verbindung zu dem zweiten Abend der Dichtung „Kaiser Heinrich", der uns nach 12 Jahren den Kampf Heinrich IV. mit seinen Söhnen zeigt. Die äußere Bühnenwirkung tritt in diesem Teil der Heinrichdichtung so eklatant zutage, daß darüber der tiefere Gehalt, der höher anzuschlagen ist als der im „König Heinrich", völlig verloren geht. Wir haben in den Höhepunkten, beispielsweise der Sterbeszene des

Kaisers, fast den Eindruck des Melodrams. „Heinrich war Deutschland — Deutschland ist Heinrich — Ewigkeit bindet den Bund. Wenn der Frühling rauscht über Täler und Höhen, dann springt Kind Heinrich im grünenden Wald — wenn Rheinlands Berge schwellen vom Wein — das ist Heinrichs Seele, die in euch glüht. Weiß ist mein Haar, müde mein Leib, jung ist mein Herz, das noch lieben kann. Deutschland, bleibe jung! Weisheitsvoller Torheit voll — Deutschland, bleibe jung . . .“

Wenn Wildenbruch mit seinem Heinrichsdrama einen vollen Erfolg auf seinem eigensten Gebiet errungen hat, so ist dieser Erfolg allerdings zum Teil auf die günstige Konjunktur der Zeit zu setzen, trotzdem hat er ihn errungen nicht als Parteimann einer Richtung, die man schon für abgeschlossen hielt, sondern für die deutsche Kunst als ganzes. Darum müssen wir das Schauspiel trotz seiner vielen Schwächen als Zeugnis großer dichterischer Kraft anerkennen. Auch in seinen beiden folgenden Dramen, die der Geschichte entnommen sind, „Die Tochter des Erasmus“ und „König Laurin“ setzt Wildenbruch politische Motive ins rein Menschliche um, aber auch hier beeinflußt das Zufällige den Verlauf der geschichtlichen Ereignisse. Immer wieder führt er Theatereffekte herbei, denn seine Handlungen entladen sich in Katastrophen, immer wieder erlahmt seine dichterische Kraft in den letzten Akten, ein charakteristisches Kennzeichen Wildenbruch'scher Dramatik, und geht schwunghaft von Geschehen zu Geschehen. Mit den „Liedern des Euripides“ kehrt er bis in die Antike zurück, aber die Menschen, die er auf die Bühne trägt, empfinden und handeln, lieben und leiden ganz wie moderne Menschen des zwanzig-

sten Jahrhunderts, denen nur das griechische Mäntelchen umgehängt ist, um sie für das Historische zu retten. Einen Erfolg, der an den des Heinrichdramas erinnert, hatte Wildenbruch erst wieder in diesem Jahr mit der „Rabensteinerin“. Die jugendliche Kraftmaid, die der junge Fugger liebt gegen den Willen der Seinen, der er den Vater zu Tode verwundet und die heimatliche Burg zerstört, die ihm die hochmütige Patrizierbraut mit der Armbrust niederschießt, ist ein Geschöpf von ungeschwächter Kraft. Wie sie nach Augsburger Recht mit dem Schwert hingerichtet werden soll, und nach Augsburger Recht von dem jungen Fugger befreit wird, indem er ihr seinen Mantel um die Schultern wirft und sie zum Weibe kürt, das ist alles wieder mit den alten Wildenbruch'schen Fehlern, aber auch mit der alten Wildenbruch'schen Frische geschildert.

Bartolme (der junge).

Diese, unter des Henkers Hand gebeugt, so von außen gar nichts mehr und nichts, und von innen — — so — alles, so alles, dessen die Welt bedarf, daß Weib und Mann daraus werde, und der Mensch daraus komme, der ganze, freudig zu jeder herrlichen Tat! Herr Vater — als Ihr mich ausschicktet wider den Waldstein — ich bin gegangen, ob ich schon wußte, ich ging wider die. Handschlag hatt' ich gegeben und Wort. Auf das Haus, darin sie wohnte, meine Stücke hab' ich gerichtet. Das einzige, was sie besaß, ihre grünen Bäume hab' ich heruntergehau'n. Die Hände, die zweimal mein Leben bewahrt, auf den Rücken ihr hab' ich gebunden mit dem Strick! Aber daß sie sterben sollte durch mich — nein — das hat Gott nicht gewollt. Dessen ein Zeichen mir hat er gegeben, als er meine Kugeln vorbeigehen ließ an ihrem Haupt, und meine Spieße

an ihrem Leib. Und jetzt — daß ich zuseh'n sollte und Hand nicht rühren, derweil es getötet wird, schmählichen Todes, dieses reine, dieses jungfräuliche, dieses gute Weib — nein — das will Gott, der im Himmel, nicht! Will er nicht!

(Er geht auf die Schranken des Hochgerichts zu; im Augenblick, da er die Schrankenpforte ergreifen und öffnen will, ist Bartolme der alte zwischen die Schranken und ihn getreten. Beide stehen einen atemlosen Augenblick.)

Frau Welser

(die inzwischen nachgekommen ist, ruft in diesem Augenblick mit lauter Stimme).

Bartolme — tu's nicht!

Bartolme (der alte)

(wendet die blutunterlaufenen Augen zu ihr hin).

Bartolme heißen wir beide. Von uns beiden — wem gilt's?

Frau Welser.

Dir!

Bartolme (der alte)

(zuckt auf, sinkt dann mit einer kraftlosen Geberde an die Schranken, so daß die Pforte frei ist).

Das — tust mir du?

Bartolme (der junge)

(reißt die Schrankenpforte auf).

Du verlassen von aller Welt — Einer, sollst du wissen, verläßt dich nicht! (Er reißt sich den Mantel von den Schultern, hüllt Bersabe hinein.) Deine Blöße — ich decke sie zu. (Er entfesselt ihre Hände.) Deine Hände — ich binde sie frei. (Er reißt ihr die Binde von den Augen.) Den Himmel dir geb' ich wieder,

und deine grüne Erde, in die du gehörst! (Er zieht sie vom Stuhle empor, in seine Arme.) Sieh mich an, du, mit dem Blick, damit du mich ansahst damals am ersten Tag! Meine Braut dich hab ich genannt — nun, bis der allmächtige Gott uns scheidet, Bersabe, Jungfrau, bleibe bei mir und sei mein Weib!

Bersabe.

(an seine Brust gesunken, sieht mit einem Blick, als käme sie aus weltfernem Traume zurück, zu ihm auf).

Hat der Henker denn geschlagen? Ich habe nichts gefühlt — und nun — im Himmel bin ich doch?

Bartolme (der junge).

Wenn man seelig wird, weil man Einen seelig gemacht, ja, dann im Himmel bist du jetzt.

Bartolme (der alte)

(der inzwischen wie kraftverlassen an den Schranken gelehnt, richtet sich auf, hebt beide geballte Fäuste empor).

Eisen hab' ich gezeugt — am Eisen geh' ich zugrund! (Er wendet sich zum Sohn.) Für uns zweibeide ist Raum in Augsburg nicht mehr. — Dein Weib du hast dir gewonnen — deinen Vater du hast verloren — dein Leben dir baue du selber! — — —

Der Maßstab, mit dem die Literaturgeschichte mißt, aber hat mit dem Theater nichts gemeinsam, ihr Urteil über Wildenbruch ist deswegen weniger günstig. Georg Witkowski faßt es dahin zusammen: Bei den edelsten Absichten, ausgestattet mit den wertvollen Eigenschaften eines starken Temperaments und eines sicheren Blickes für das Bühnenmäßige, hat Wildenbruchs Talent dennoch dem deutschen Drama wenig Heil gebracht. Jeder seiner Erfolge bedeutet nur einen persönlichen Sieg zum Schaden derjenigen Bestrebungen, welche die Vertiefung

des Seelenlebens oder die Annäherung an die Forderung der Gegenwart herbeiführen wollen.

Mit Wildenbruch erscheinen noch andere literarische Kämpen der siebziger und achtziger Jahre dann und wann auf modernen Bühnen, um ihre Kunstüberzeugungen zu behaupten. Zu den noch nicht Vergessenen ist namentlich Adolf Wildbrandt zu nennen. Er schrieb vor Wildenbruch seine märkische Historie „Der falsche Waldemar", die nicht nur anregend auf Wildenbruch gewirkt hat, sondern auch auf weniger bedeutende Dramatiker wie Max Meßner in seinem Schauspiel „Joachim I. von Brandenburg". Den ersten größeren Erfolg errang Wildbrandt mit seinem Trauerspiel „Der Meister von Palmyra", die Tragödie des Lebens, das erst durch den Tod seine Erfüllung findet.

Appelles, dem Baumeister von Palmyra, wird der sehnlichste Wunsch ewiger Lebens- und Geisteskraft erfüllt. Zoë, die christliche Märtyrerin, der die Gabe der Seelenwanderung geworden ist, verkündet ihm den Spruch des Lebens, aber seine Erfüllung ist Strafe. Wiedergeboren erscheint Zoë als römische Lustdirne Phoebe, die Appelles, entflammt von ihrer Schönheit, in sein Haus nimmt, bis sie ihm von Pausanias entrissen wird, dessen Bestimmung es ist, dem Meister von Palmyra alles Lebende zu nehmen, ohne ihm selbst den Todesschlaf bringen zu dürfen. Die von neuem Geborene wird als Persida seine Gattin, aber als das Opfer der Christenverfolgung ihm wieder entrissen. Nach ungezählten Jahren kehrt Appelles in seine Heimat zurück, sein Name und sein Werk sind längst vergessen. Müde und einsam sehnt er den Tod herbei, aber Pausanias vermag ihm nicht zu helfen. Nur Zoë, die den

Spruch des Lebens ihm verkündet hat, kann ihn wieder aufheben. Aus der Basilika, die Appelles einst gebaut hat, tritt ihm die heilige Zenobia entgegen: Es ist Zoë in ihrer letzten Verkörperung. Bei ihr findet der lebensmüde Meister endlich die ersehnte Ruhe, er kann eingehen in das Reich des Todes.

Aber auch dieser Dichter des großen klassizistischen Stils muß wie Wildenbruch in der „Haubenlerche" vor der neuen naturalistischen Strebung sich beugen. 1890 schrieb er das erfolglose naturalistische Schauspiel „Neue Zeiten". Otto Brahm proklamierte ihn in der „Freien Bühne" sofort für den Naturalismus: „Auch die Besten der alten Generation widerstreben nicht länger dem Gebot der Stunde." Doch Wildbrandt kehrt in seinen neueren Dramen zu seiner alten Richtung, unbekümmert um den Erfolg des Tages wieder zurück. In der dramatischen Dichtung „Hairan" schuf er ein Jesusdrama, ohne den Namen des Heilands selbst zu nennen, der mit Hairan identifiziert ist.

Er hat es getan wie Sudermann in seinem „Johannes", um sein Werk für die Bühne zu retten. Zwar ist die Gestalt Jesu nichts weniger als dramatisch, aber sie ist mit unserm, auch mit dem modernsten Fühlen, so innig verwachsen, daß sie dem großen Drama klassischen Stils, das wir erwarten, nicht vorenthalten werden kann. Auf ganz falschem Wege sind die Jesusdichter, die in Judas Ischarioth ihren dramatischen Helden erblicken, oder wie Paul Heyse in „Maria von Magdala" in der großen Sünderin. Jesus von Nazareth muß im Mittelpunkt des dramatischen Geschehens stehen, wie „Florian Geyer" im Brennpunkt der Bauerntragödie. Den epischen modernen Christus besitzen wir bereits in Max Kretzers „Das Gesicht Christi", den dramatischen

erwarten wir! Als eine beachtenswerte Studie, als den ersten Schritt auf einem noch ungegangenen Weg können wir die dramatische Dichtung „Jesus" von Daniel Greiner annehmen, deren Schwäche allerdings darin beruht, daß sie — gänzlich undramatisch ist, genau wie Karl Hauptmanns Drama neuesten Stils „Moses". Die Stimme des Volksliedes klingt in Greiners Dichtung, als Jesus nach Gethsemane geht.

Maria: „Mein Sohn, was willst in dunkle Nacht du gehn?
Jesus: „Ich will in' Garten, meine Sterne sehn."
Maria: „Mein Kind, so laß mich bei dir stehn."
Jesus: „Nein, Mutter, ich muß alleine gehn."
Maria: „O bleib bei mir, mir ist so weh,
Ich fürcht, ich seh dich nimmermeh."
Jesus: „Du siehst mich nicht mehr, Mutter mein,
Gott will, es muß gestorben sein."
Maria: „O Kind, will Vater wirklich so,
Dann kann ich nimmer werden froh."
Jesus: „Ach Mutter, laß mich,
Du machst mich weich,
Ich muß doch kämpfen,
Für das Reich.
Der finstre Feind
Ist hart und stark,
Ich muß nun fest sein,
Bis ins Mark."
Maria: „Mein Kind, ich werde bei dir sein,
Beim Vater für dich stehen ein."
Jesus: „Hab Dank, mein Herzensmütterlein,
Nun laß mich gehen, ganz allein.
Mein liebster Freund wird Sohn dir sein,
Sei du ihm Freund, lieb Mutter mein."

Die Dichtung schließt mit der Gefangennahme des Nazareners im Garten Gethsemane, schlicht, wie es die Evangelien erzählen.

Judas: Dort ist er! Der ist's.

Jesus: Wen suchet ihr?

Hauptmann: Jesus von Nazareth!

Jesus (hoheitsvoll): Ich bin's. — (Sie beben vor seiner Hoheit zurück und wagen nicht, ihn anzurühren. Judas kommt und küßt ihn.)

Jesus: Judas, verrätst du mich mit einem Kuß?

(Judas, wie vom Schlag gerührt, einen Moment starr ihn ansehend. Dann bedeckt er seine Augen mit den Händen und wankt in die Dunkelheit.)

Vater vergib!
Vergib ihnen allen,
Die nicht wissen,
Was sie tun.
Nimm meinen Geist
In deine Hände!
Mein Werk,
Dein Werk,
Es ist vollbracht!

Das Streben nach dem klassizistischen Ideal, das tiefe Erfassen der Kunst Goethes und der Romantiker, geht wieder mehr als je wie ein warmer Pulsschlag durch das Suchen der Zeit. Das Problem, das die Naturalisten und am einseitigsten Ibsen betonen, tritt zurück hinter dem Bestreben, in die Menschenseele hineinzuhören, die Psychologie reinsten Empfindens zu gestalten. Das ist der Weg, auf dem man zum Symbolismus gelangte, den wir schon in den Novellen Tiecks und

Novalis' finden, der von dem Belgier Maurice Maeterlinck in das moderne Drama hineingetragen ist. Maeterlinck begnügt sich nicht mit den Lebensäußerungen, mit menschlichen Empfindungen und Leidenschaften, er sucht vielmehr nach Obertönen des Leidenschaftlichen, nach der Poesie des Unbestimmbaren, mit Ausdrucksmitteln, die musikalischen Charakter haben. Seine menschlichen Schattenbilder sind psychologische Marionetten, sie sprechen nicht aus, was sie empfinden, sie zerfließen in Stimmung. Maeterlinck hat auf das dramatische Schaffen der letzten Jahre stark eingewirkt. Die Vorstellung eines Reiches der reinen Poesie, in dem das Innenleben nach außen gekehrt ist, hat sich unter seinem Einfluß neu gebildet. Charakteristisch für die rätselhafte Eigenart seiner Dichtung ist das kurze Stück „Der Eindringling". In der Stube ist die Familie versammelt. Nebenan liegt die kranke Wöchnerin. Dumpfe Schwüle. Da hört man das Dengeln einer Sense. Der blinde Großvater erschrickt. Vater und Onkel beruhigen ihn, es kann der Gärtner sein. Aber so spät? Man hört nahende Schritte, aber man sieht niemanden. Es ist keiner gekommen und doch ist die Haustüre geöffnet. Man fühlt, daß jemand im Zimmer ist, aber man sieht niemand.

Der Vater: „Aber stoßen Sie doch nicht an die Tür, Sie wissen doch, daß sie Geräusch macht."

Die Dienerin: „Ich rühre die Tür nicht an."

Der Vater: „Aber gewiß! Sie stoßen doch, als wollten Sie in das Zimmer treten.

Die Dienerin: „Ich stehe drei Schritte von der Tür entfernt, Herr . . ."

Um Mitternacht glaubt man jemand vom Tisch aufstehen zu hören. Im Nebenzimmer Geräusch. Die Kran-

kenschwester erscheint an der Schwelle und bekreuzigt sich — die Wöchnerin ist tot.

Georg Witkowski analysiert die Dichtung Maeterlincks folgendermaßen: Maeterlinck hat eine Anzahl seiner Dramen zunächst für das Marionettentheater bestimmt, um schon dadurch die Vorgänge in das Gebiet des Märchenhaften, des instinktmäßigen Fühlens kindlicher Art zu versetzen. Lediglich an die Phantasie und das unbewußte Nachempfinden der Vorgänge wendet er sich, Reflexion und willensstarke Leidenschaft bleiben ausgeschlossen. Um den Zuschauer unbedingt in seinen Bann zu zwingen, betäubt Maeterlinck mit narkotischen Mitteln das Denken und umnebelt den klaren Blick. Ein rätselhaft düsteres Bild zu Anfang, dunkle Reden und Gesten, die hinter gesuchter Einfachheit allenthalben geheimnisvollen Sinn berechnen, zahlreiche Pausen, die wichtiges zu verschweigen scheinen und den Hörer zu fruchtlosem Grübeln anregen, das alles vereinigt sich, die Ermüdung des Bewußtseins herbeizuführen, die den geeigneten Boden jeder Suggestion bildet. Das körperliche Auge schließt sich, und weit offen stehen die Augen der Seele. In seinen Dramen wohnt das Dunkel, das Entsetzen, die Furcht vor dem Ungreifbaren, das den Wanderer allenthalben umringt, ihn immer enger umkreist und ihm die Brust zusammenschnürt, bis er mit dem verzweifelten Rufe: „Ich kann's nicht mehr ertragen", zusammenbricht.

Aber es bleibt trotzdem die Tatsache bestehen, daß Maeterlinck voller Erfolg nur da zuteil geworden ist, wo er seine Eigenart aufgibt und sich der historischen Tragödie zuwendet, wo die Menschenseele an Stelle der Kinderseele tritt — sein Haupterfolg war das Schauspiel „M o n n a V a n n a".

Der florentinische Feldhauptmann Prinzivalli, der vor Pisa liegt, will die Stadt retten, wenn Guido Collonnas Weib Giovanna (Monna Vanna), das er liebt, allein in der Nacht, nur bekleidet mit einem Mantel, in sein Lager kommt. Und Monna Vanna kommt wirklich so, wie er es verlangt hat. Da aber findet sie in Prinzivalli nicht den Wüstling, wie sie erwarten mußte, sondern einen Mann, den die Sehnsucht nach einer großen, das Leben ausfüllenden Liebe aus niederem Stande zum Feldherrn emporsteigen ließ. Nach einer Liebe, wie sie selbst sie gesucht, aber nirgends auf Erden gefunden hat; und Monna Vanna ist der Inhalt seiner Liebe. Doch sie gehört ja einem anderen an, und Prinzivalli liebt Vanna zu tief, als daß er sie berühren würde. Da zwingt ihn plötzlicher Verrat, mit ihr nach Pisa zu fliehen, wo beide vor Guido Colonna, Vannas Gatten, treten: „Siehe", sagt sie ihm, „dieser Mann hat uns gerettet und mich geschont." Er aber antwortet, daß er kein Kind sei, um sich narren zu lassen. In der Angst ihrer Seele blickt sie ihm ins Auge. „Ich lege alle meine Kraft, all meine Ehre in den Blick — er hat mich nicht angerührt." Doch er lacht, anstatt ihr zu glauben, und schreit zornig nach der Folter, um Prinzivalli den Mund zum Geständnis zu öffnen. Da hat er den edlen Seelenbund, seine wahre Ehe mit Vanna, gebrochen in seinem Herzen; und nun sagt auch sie sich von ihm los. „Ja", ruft sie, „schmählich und feige hat er mich besessen. Aber nur mein sollte die Rache sein. Kerkert ihn ein, und gebt mir die Schlüssel."

Und als er abgeführt wird, flüstert sie ihm ins Ohr, daß sie ihn befreien will, daß sie fortan ihn lieben und sein eigen werden will.

Sein Einfluß macht sich besonders an dem Schaffen des Dramatikers Hugo von Hofmannsthal be-

merkbar. Wie Maeterlinck will auch er nur Stimmung erzeugen, seine Sprache ist von seltener architektonischer Schönheit, seine Gestalten plastisch wie die Goethes, sein Empfinden setzt er ganz in Melodie um. Die unglücklichen Schicksale seiner Helden wollen unsere Seele nur mit leiser Wehmut erfüllen, erschüttern sollen sie uns nicht. Die schöne Form und der lyrische Seelenlaut wird bei ihm fast Zweck des Dramas. Die dramatische Form löst sich in eine Reihe lyrischer Gedichte auf, die Sprechenden stehen zuletzt in gar keiner äußeren Verbindung mehr, und jede Spur eines Vorgangs, geschweige denn einer dem Ziele zustrebenden Handlung, fehlt. Fast nur in einem Drama, der „Hochzeit der Sobëide", macht er wenigstens den Versuch einer dramatischen Handlung. Sobëide verläßt in der Hochzeitsnacht ihren Gatten und eilt zu ihrem früheren Geliebten, der ihr aber längst untreu geworden ist, und sie nun wie eine Dirne behandelt. Verzweifelt und ganz gebrochen eilt sie in die Nacht hinaus, zurück zu ihres Gatten Haus, wo sie einen freiwilligen Tod finden will. Wie der Maler in Philippis „Großem Licht" stürzt sie sich von einem Turm hinab. Es ist Hofmannsthal überhaupt nur möglich, eine größere Handlung durchzuführen, wenn sie sich wie hir zu krassen Effekten steigert. Typisch für das rein lyrische Drama ohne jede Handlung ist der „Tod des Tizian". Der Held betritt die Bühne gar nicht. Die ahnungslosen Schauer seines Sterbens schweben über der harrenden Schar seiner Getreuen, die in wunderbarer Sprache den Meister der Schönheit feiern. Gianino. Er hat den regungslosen wald belebt:

Und wo die braunen weiher murmelnd liegen
und epheuranken sich an buchen schmiegen,

da hat er götter in das nichts gewebt:
Den satyr der die syrinx tönend hebt,
bis alle dinge in verlangen schwellen
und hirten sich den hirtinnen gesellen . . .

Batista. Er hat den wolken die vorüberschweben,
den wesenlosen, einen sinn gegeben;
der blassen, weißen schleierhaftes dehnen
gedeutet in ein blasses süßes sehnen,
der mächt'gen golddumrundet schwarzes wal-
len
und runde graue, die sich lachend ballen
und rosig silberne, die abends ziehn:
Sie haben seele, haben sinn durch ihn.
Er hat aus klippen, nackten, fahlen, bleichen,
aus grüner wogen brandend weißem schäu-
men,
aus schwarzer haine regungslosen träumen
und aus der trauer blitzgetroffner eichen
ein menschliches gemacht, das wir verstehn
und uns gelehrt, den geist der nacht zu sehen.

Paris. Er hat uns aufgeweckt aus halber nacht
und unsre seelen licht und reich gemacht . . .

Auch „der Tor und der Tod" klingt in den Klagen des Toren Claudio in die gleiche Melancholie über versäumtes Leben aus. Wie sehr Hofmannsthal in der Tragik der Antike wurzelt, zeigt seine „Elektra", die er der Sophokleïschen Tragödie nachgebildet hat, und noch mehr seine „Oedipusdichtung". Aber auch hier blickt das Auge des Dichters in das Innere, auch hier soll man das Äußere mehr ahnen als schauen.

Kreon.
Zu dir nur red' ich
Schicksal, zu dir: du hast nichts für den Knaben,

Den Straßenwandrer, nein, du hast für mich
Die Nacht da aufgebaut, die rings in Klüften
Den Tod trägt und den Tod auf nacktem Gipfel
In sterngekröntem Duft. Der heiße Knabe,
Ich weiß es, großes Schicksal, gilt für nichts
In diesem Spiel — der Knab' und seine Taten!
War Kreon nicht ein königlicher Knabe?
Und hast du nicht sein Herz ihm in der Brust
In eines Greisen Herz verkehrt und von den Händen
Die Taten abgesengt mit glüher Lust,
Daß sie wie Zunder an die Erde fielen,
Die unvollbrachten! Du bist nicht für Taten feil,
Die ganze Seele willst du, Taten läßest
Du fallen und verfaulen auf der Erde
Und höhnest, die mit Taten um dich buhlen!

Stimme des Knaben Schwertträgers.

So hab' ich ganz umsonst mein junges Blut
Hingeben müssen, weh'!

Kreon (vor der Stimme nach rechts hin zurückweichend).

Was, spinnen sich von überall
Die Fäden her, die mich erwürgen sollen?
Ich will nicht hören was im Nachtwind redet,
Ich will den Todesschrei des Menschen hören,
Sonst nichts auf dieser Welt.

In der eigenartigen Schönheit der Sprache übertrifft sie seine früheren Schöpfungen bei weitem. Was die Königin Jokaste im Drama sagt, könnte man fast auf ihn selbst anwenden:

> Die Worte aus der Menschen Mund sind Lust,
> Lust und Verlangen. Zwar, sie reden von
> Dem Toten, aber aus dem Munde stürzt
> Der Hauch des Lebens. Jedes Wort ist voll

Sehnsüchtigen Schwellens, alle Worte sind
Wie Wellen, die nach auswärts wollen, alle
Sind voll Fieber, alle jagen, alle
Ergreifen ihre Beute, alle fassen
Ein Lebendes um seinen Hals, sie schlagen
Die Zähne in ein Lebendes, das flieht
Und fliehend doch sich gibt . . .

Wenn aber ein Gesamturteil über Hugo v. Hofmannsthal gefällt wird, muß es zunächst den Faktor aufnehmen, daß er nicht eine Fortentwickelung der dramatischen Form bedeutet, ja nicht einmal ein Stillstehen, sondern entschieden einen Rückschritt, aus dem Lebendes nicht resultieren wird. Der lyrische Dichter wird uns das neue Drama, das wir herbeiwünschen, nicht bringen!

Denn was Gottfried Keller mit heißem Verlangen ersehnt, als er am Mythenstein die Schillerfeier der Waldstätte miterlebte, das ist uns allmählich ein Bedürfnis und eine Hoffnung geworden. Das große Drama der Zukunft braucht beides, sagt R. M. Meyer in seiner „Literatur des neunzehnten Jahrhunderts", das Volk als Träger der Handlung, den Einzelnen als Träger des Gedankens. Ein Drama brauchen wir, in dem die volle Kraft der realistischen Vergegenwärtigung des ganzen Volkes zusammenwirkt mit der gleich wahrhaften und plastischen Ausarbeitung einer führenden Persönlichkeit: Einen realistisch gehaltenen „Tell" erhoffen wir, einen „Julius Cäsar" auf Grundlage der Volksszenen. Erhalten wir das, so ist eine neue Stufe des Dramas erreicht, die eine neue Blütezeit einleiten mag.

Die Anfänge zu diesem neuen Drama großen Stils, ja dieses vielleicht schon selbst, hat uns bisher nur Gerhart Hauptmann gegeben in den „Webern" und im „Florian Geyer"!

VII. Kapitel.

Max Kretzer und die naturalistische Bewegung im Roman.

Der Naturalismus schuf nicht nur ein neues Drama, sondern noch vor diesem den neuen Roman. Notwendigerweise mußte Deutschlands neuer politischer Glanz zunächst dem historischen Roman frisches Blut zuführen. Spielhagen, Freytag, Dahn, Ebers und die Schar ihrer Gesinnungsgenossen standen mehr als je gefestigt da. Aber bald lernte man einsehen, daß die historische Bedeutung der Bismarckkriege weit hinter die soziale zurücktrat, die Blicke wurden aus den Prunkgemächern der Schlösser weggelenkt in die Stube der Bürgerwohnungen und immer weiter, je mehr der Naturalismus einsetzte, in die Verschläge der Armenhäuser. Nicht mehr die Kriege der Großen konnten das Zeitbild widerspiegeln, sondern die Kämpfe in der Menschenbrust, das Ringen des Volkes um soziale Bedürfnisse. Nicht mehr die mit Schwert und Schild konnten fortan im Roman figurieren, sondern die mit dem Hammer in der Hand am Amboß standen, die in enger Werkeltagsarbeit ihren darbenden Familien Brot schaffen mußten. Notwendig wurde der Roman dadurch vertieft und verinnerlicht.

In diesem Sinne sagt auch Wilhelm Scherer: „Die verborgensten Orte und Gänge der moralischen Welt werden unablässig durchforscht. Man strebt nach Wahrheit, nach dem Bezeichnenden, Charakteristischen mit einer Energie und Rücksichtslosigkeit, welche für zartbesaitete Gemüter etwas Abstoßendes hat."

Es hatte lange gedauert, ehe es in Deutschland so weit war, über der Scheinwelt der historischen Romanschreiber hatte man ganz die graue Wirklichkeit des Tages vergessen. Andere Völker waren uns weit voraus. In Rußland hatte Leo Tolstoi längst „Anna Karrerina" und „Krieg und Frieden" geschrieben, in Frankreich Emile Zola seine großen Pariser Romane. Die gigantische Romanreihe: „Die Rougon-Marquart", sagt Cäsar Fleischlen, vielfältig in ihren einzelnen Erscheinungen wie das All, machte Schule in Deutschland. Da stand man vor Dichtungen, die sich selbst nicht als solche geben, sondern nur Experimente sein wollten, da waren Dinge, so brutal und so liebevoll wie die Natur, so niederträchtig und so erhebend wie die Natur, so begeisternd und so ekelerregend wie die Natur. Man lernte von ihm, daß man und wie man sich an soziale Probleme wagen konnte. Man sah ihm an, daß er nicht aus der engen Studierstube hinaus arbeitete, sondern gleichsam von draußen hinein, mit eigener, sich wie von selbst dazu formulierender Sprache, ohne akademisch sanktionierte Regeln und Klischees, rücksichtslos dem unmittelbaren Leben, der Natur selbst nachschaffend und diese an Stelle der überlieferten Ästhetik zum obersten Gesetz erhebend, beobachtend und sammelnd mit fast wissenschaftlichem Ernst und Eifer. Weniger durch Tolstois als gerade durch Zolas Einfluß machte sich bei uns das Verlangen nach der Wirklichkeitserzählung immer

mehr geltend, man begann die Schmarren, die historisch zu sein glaubten, wenn sie Männlein und Weiblein in mittelalterliche oder gar ägyptische Gewänder gesteckt hatten, herzlich satt zu kriegen. Seelenprobleme wollte man und nicht Kostümstudien. Man wollte nicht nur die Leute kennen, deren Schicksale man las, sondern auch die Stadt, das Haus, wo sie wohnten. So mußte das notwendige Ergebnis der Roman der Reichshauptstadt, der Berliner Roman sein! Denn die neuen Anschauungen und Gegensätze begegneten und mischten sich naturgemäß besonders in Berlin. Allerdings nicht farblos und nur typisch, wie etwa in Paul Heyses „Kinder der Welt", sollte in die nun offenen Schächte hineingeleuchtet werden, sondern ohne Schminke und Schleier wie bei den Pariser Romanen Zolas. Einen Dichter ersehnte man, der aus eigener Erfahrung in die Tiefe der Weltstadt hineingeschaut hatte, der als ein emporringender Geist die furchtbaren Räder der Riesenstadtmaschine betrachtet hatte.

Dieser Dichter wurde uns in Max Kretzer. Kretzers Anfänge reichen über die auf allen Linien einsetzende Umwandlung der Kunstwerte durch den Naturalismus hinaus. Ganz natürlich mußte ein Geist, der für die sozialen Kämpfe seiner Zeit ein offenes Auge hatte, wie Max Kretzer, unbewußt naturalistische Momente in sich aufnehmen, ohne vorerst darin das Wesentliche der neuen Kunst zu finden, bis auch er mit dem Jahre 1888, in dem er seinen „Meister Timpe" schrieb, zielbewußt sich durchgesetzt hatte.

An Stelle der künstlich konstruierten Menschlein Spielhagens, Freytags, Lindaus stellte er Menschen von Fleisch und Blut hin; das Schönheitsideal Paul Heyses vertauschte er mit dem Wahrheitsproblem; der Milieu-

schilderung, die bis dahin im deutschen Roman eine feige, heimatslose Schablone war, gab er eine konkrete Grundlage durch das Bild des großen Steinhaufens voll wilden, tollen Lebens: Groß-Berlin. —

Es wirkte wie eine Offenbarung, was Kretzer damals aussprach (1882): „Man sah, daß die Armen ebenso lachen und weinen konnten, wie die Reichen und Begüterten, daß auch sie ihre menschlichen Bedürfnisse hatten, daß sie Freude fühlen, Schmach empfinden konnten."

Es war bis dahin keinem Dichter eingefallen, sich mit der Psyche des Elends in den Berliner Hinterhäusern zu befassen, selbst einem Menschenkenner wie Fontane erschienen Hermelin und Harnisch noch als unentbehrliches Requisit für einen Roman. Max Kretzer aber verstand die Stimme seiner Zeit, darum sein inneres Bedürfnis, lebende Menschen zu schildern, Modelle, die durch die Phantasie des Dichters zu lebensvollen Figuren in vollendeter Plastik werden. So war er dazu berufen, die neue Romanform zu schaffen, „die soziale Dichtung als künstlerische Darstellung der in der ökonomischen Lage gefesselten Persönlichkeit", — den nationalen Roman, der in der Großstadt seine Gestalten sucht und findet.

Man hat versucht, Kretzer mit Zola zu identifizieren. Zola ist Anatom, der die Grausamkeit des Großstadtlebens aufdeckt, ohne eine Spur menschlichen Mitgefühls, ohne jede dichterische Erhebung — Kretzer bleibt immer der Dichter, in dessen Seele das Schicksal seiner Gestalten nachzittert, der mit dem Weh des Menschenfreundes im Herzen schildert. Er will schuldige Gewissen aufrütteln, und er will Wunden verbinden. In diesem Sinne sagt auch Ad. v. Hanstein in dem Buche

„Das jüngste Deutschland": „Die wohltuende Wärme unterscheidet wesentlich Kretzers von Zolas Schöpfungen, denn diesem sind die Menschen nur Versuchstiere für seine Experimentalromane, bei Kretzer aber spricht deutlich das Herz mit."

So kann Max Kretzer mit vollem Recht „der erste große Armeleutemaler im Roman, der Klassiker der Volksliteratur, der soziale Ethiker genannt werden."

Den sozialen Berliner Roman schuf Kretzer mit „den Betrogenen" (1882). Er ist die Tragödie „der betrogenen Mädchen, ja der betrogenen Weiber überhaupt, die hier in packenden Bildern und an verschiedenen weiblichen Typen aufgerollt wird."

„Als der Roman „Die Betrogenen" den Namen Max Kretzers bekannt machte," sagte Ad. v. Hanstein, „fühlte man, daß hier wirklich ein Berliner Volksschriftsteller entstanden sei, der in die Tiefen der Weltstadt aus eigner Erfahrung hineingeschaut hatte, der die furchtbaren Räder der Riesenstadtmaschine beobachtet hatte als ein emporringender Geist."

Mit fliegendem Atem und heißer Seele tritt Kretzer für die Frauen des Volkes ein, mit tiefster psychologischer Wahrheit geht er den Gründen nach, die zum Falle des Weibes führen. In unerbittlicher Konsequenz verlangt er nicht die Besserung ihrer materiellen Lage, sondern vor allem die Hebung ihres seelischen Lebens. So bei Marie Seydel, der bereits Betrogenen, aber sittlich Hochstehenden, so bei der blonden Jenny Hoff, die lachend zur Dirne herabsinkt. Durch den ganzen Roman pulsiert Max Kretzers Liebe für Berlin und die Berliner Natur, die Stralauer Wiese, die Hasenheide.

Sein nächster Roman, „Die Verkommenen", packt die Probleme der Großstadt noch viel tiefer. Das

ganze Elend des Arbeiterlebens schreit aus dem Buche heraus. Nicht nur das Elend des Fabrikarbeiters lernen wir hier in erschütterndster Tragik kennen, sondern auch die unzähligen Hemmnisse, welche jedem ehrlichen, geistigen Streben, jedem ernsten Bemühen in der Riesenstadt, in dem täglichen „wüsten Spiel auf Vorteil und Gefahr“ entgegentreten, bis die unglücklichen Kämpfer erbittert und ermattet am Boden liegen als — die „Verkommenen“.

Es erscheint wie eine innere Notwendigkeit, daß sich den „Verkommenen“ der Berliner Kultur- und Sittenroman „Drei Weiber“ (1886) anschloß, in dem Max Kretzer zum geradezu grausamen Ankläger der verrotteten, in ihren moralischen und Ehrbegriffen völlig verwahrlosten Berliner Gesellschaft wird. Max Kretzer geht hier denselben Weg, auf dem später Sudermann folgte in seinen beiden kontrastierenden Schauspielen „Die Ehre“ und „Sodoms Ende“. Max Kretzer erntet hier dasselbe Schicksal, wie später Sudermann: Wie man ihn vorher feierte, griff man ihn jetzt an. In dem Roman „Familiensklaven“ (1904) leuchtet Kretzer zum zweiten Male in die Psyche der nur scheinbar vornehmen, innerlich aber verrohten Gesellschaft hinein. —

Unbeirrt ging der Dichter den Weg seines großen Schaffens weiter und schuf den größten seiner sozialen Großstadtromane „Meister Timpe“.

Der Verzweiflungskampf des Kleingewerbes gegen den Großbetrieb, des Handwerks gegen die Fabrik, der ohnmächtigen Menschenkraft gegen den allmächtigen Maschinenbetrieb. Erich Schmidt sagt in der „Deutschen Literaturzeitung“ über diesen Roman: „Ein großer sozialer Prozeß spiegelt sich hier in einem besonderen Menschenschicksal ab, der ohnmächtige Kampf des Klein-

gewerbes gegen die Fabriken, deren Kolosse die bescheidene Nachbarschaft mit brutaler Kraft erdrücken und deren rücksichtslose Konkurrenz die Lebensmühe vieler Meister tötet." — Aber die Familiengeschichte des untergehenden Drechslermeisters Timpe erweitert sich zum Kulturgemälde, zu einem Notschrei der Männer mit schwieligen Arbeiterfäusten. In einem späteren Roman „Treibende Kräfte" (1905) hat Max Kretzer diese Idee von neuem aufgegriffen. Aber nicht Kleinbetrieb gegen Großbetrieb führen hier ihren erbitterten Kampf ums Dasein, sondern Maschine gegen Maschine, Kraft gegen Kraft, Kapital gegen Kapital.

Eins aber war völlig neu an diesem Roman. In den gewaltigsten Momenten, namentlich in dem ergreifenden Tod Timpes klingen symbolische Motive durch. So ist Max Kretzers Schritt zur symbolischen Novelle vorbereitet, die in der „Bergpredigt" und im „Gesicht Christi" ihren Höhepunkt findet. Obwohl beide das abstoßende christliche Dogma anfechten, sind sie keine philosophischen Tendenzschriften im Genre Tolstois, sondern spannende soziale Romane.

„Die Kirche hätte, von einem wahrhaft christlichen Gedanken ausgehend, die erste sein müssen, die sich im offenen Kampf der Armen und Bedrückten annahm," fordert Konrad Baldus, der gewaltig predigt, und nicht wie die Schriftgelehrten, in der „Bergpredigt".

Im „Gesicht Christi", Max Kretzers bedeutendster Schöpfung, erscheint Christus selbst und die furchtbare Tragik des Christusproblems. Der Gedanke bewegte Max Kretzer schon lange, Christus mitten unter den drängenden Menschen auf den Straßen des heutigen Berlins erscheinen zu lassen. Nicht den Christus Thorwaldsens, diesen sanften Mann, zu dem kein zusammen=

brechender Mensch sich zu flüchten vermag, sondern den Christus Max Klingers, den sozialen Christus. — „Ich habe gehungert und gedarbt, habe das Brot gebrochen für andere und bin doch rein an meiner Seele geblieben. Du bist die Unschuld und ich bin das Leiden, die Dornen harren unser immerdar und ewig.“ Wie Christus erst dem Arbeiter Andorf, dann den vielen, und endlich den allen in Berlin erscheint, dieser Zusammenklang von Vision und Wahrheit ist gleichwertig nur noch von Gerhart Hauptmann in „Hanneles Himmelfahrt“ gestaltet worden, sonst von keinem der vielen andern modernen Christusdichter. Kretzers Christus sollte der deutsche Christus werden, der Christus, den unsere Pastoren predigen sollten.

In diesem Sinne schreibt ein Geistlicher in der „Theologischen Rundschau“: „Für Großstadtpastoren sehe ich die Lektüre für obligatorisch an.“

Professor Max Koch (Geschichte der deutschen Literatur) sagt: „Die Töne des Parsival umklingen diese Christusbeschreibung. Das rechne ich zu dem Allerbedeutendsten, was ich in dem deutschen Roman kenne. Wenn der Symbolismus so auftritt, dann beuge ich mich ihm.“

Trotzdem bleibt auch das „Gesicht Christi“ eine große soziale Dichtung, dem sich die weiteren Schöpfungen Max Kretzers auf diesem Gebiet, „Der Millionenbauer“, „Der Holzhändler“ und der „Mann ohne Gewissen“ würdig anreihen.

„Der Holzhändler“ könnte mit vollstem Rechte der Mann mit Gewissen genannt werden. Es ist interessant, den Holzhändler Dulters z. B. mit Leo Sellenthin in Sudermanns „Es war“ zu vergleichen. Hier der psychologisch unmögliche Romanheld, dort der starke

Mann, der nichts bereuen will, aber unter der Qual des Gewissens doch zusammenbrechen muß.

„Er wollte schreien, sprechen, aber er fand kein Wort in seiner trockenen Kehle. Er warf sich zur Erde und rutschte auf den Knien langsam zur mächtigen Eiche hin, das Haupt tief gesenkt, als scheute er sich, noch einmal das zu sehen, was überirdische Sehnsucht nach dem Tod in ihm erweckte.

Ein Schuß knallte, und dumpf rollend verhallte der Schall in der Nacht —"

Wie Dulters muß auch der gewissenlose Spekulant Gläser aus dem Leben scheiden, indem er brutal über Leichen hinweggeschritten ist, um den Todeszug des Großstadtkapitalismus zu verkörpern. „Schlaf wohl, armer Millionär! Großer Napoleon von Berlin, der du dieses kümmerliche St. Helena gefunden hast, schlaf wohl, ich bete für dein Gewissen, denn ich weiß, was es heißt, mit dem Gespenst auf dem Nacken ohne Heim herumzuziehen!" Das ist die Grabrede, die ihm eine seiner Kreaturen hält.

In der „Madonna im Grunewald" und „Was ist Ruhm?" nimmt er eine bedeutsame Stellung zu dem modernen Kunstschaffen der Millionenstadt ein, die um so mehr gehört zu werden verdient, weil Max Kretzer nicht nur ein Meister des Griffels ist, sondern auch mit Pinsel und Palette umzugehen versteht. — Von weiteren bedeutsamen Schöpfungen seien wenigstens genannt: „Der wandernde Taler", „Die Sphinx in Trauer", „Sonderbare Schwärmer", „Herbststurm", „Söhne ihrer Väter", „Das Hinterzimmer".

Menschheitsprobleme sind es, die ihn immer wieder bewegen, die große soziale Frage und der Richterspruch

der Wahrheit. Seine objektive Absicht ist es, die Menschen einander näher zu bringen, damit die großen und vielfach unüberbrückbaren Gegensätze zwischen arm und reich wenigstens nach Möglichkeit von der milden Hand der Liebe und Gerechtigkeit ausgeglichen werden, nicht aber von der roh zugreifenden Hand des Klassenhasses und des Egoismus.

So wird der Volksdichter zum Apostel der Humanität, nicht analysierend wie Zola, nicht philosophierend wie Tolstoi, sondern ganz allein durch die Gestaltung der großstädtischen Zeitfragen der Gegenwart.

In diesem Sinne sagt Julius Erich Kloß in seiner Studie über Max Kretzer:

„Die Armen und Elenden sind die unversiegliche Quelle seines schöpferischen Geistes, sie haben ihn zu dem gemacht, was er ist: zu einem Kämpfer für das Recht der Unterdrückten, zu einem grimmigen Hasser aller Lüge und Heuchelei, die unser kompliziertes Gesellschaftsgefüge in allen seinen Teilen durchsetzen. Eine strenge Wahrheitlichkeit, das Substrat sittlicher Überzeugungen, die in nichts den herrschenden Moralbegriffen gleichen, ist das Leitmotiv, das sich durch Kretzers Werke zieht und seine sozialen Untersuchungen kennzeichnet.

„Und so erschaut er alle Regungen unseres Volkslebens, wie sie sich kundgeben in Staat und Stadt, in den höchsten, wie in den niedrigsten Kreisen, in Haus und Familie, im Geistes- und Erwerbsleben, in Kirche und Schule, in Börse und Handel, in Gewerbe und Fabrik, in allen Parteiungen und Strömungen der großen Öffentlichkeit. Keiner Partei dient er, keiner „Schule" hat er sich angeschlossen, keine „Richtung" darf ihn als

den ihrigen reklamieren. Der Literatur, der Kunst allein ist sein emsiges Bemühen, ist seine nie rastende Arbeit gewidmet."

Es ist nicht mehr als billig, Max Kretzer gleich an den Beginn der Geschichte des neuen Romans zu setzen, er hat als erster niemals in die Vergangenheit geblickt, ihm war die Gegenwart mit ihren gewaltigen Zeit- und Streitfragen, die sich vor ihm in Berlin abspielten, viel wichtiger zur dichterischen Gestaltung. Er brauchte sich vor der neuen Zeit nicht erst zu beugen, denn er stand stets in dieser neuen Zeit.

Wie siegreich diese neue Zeit war, beweist, daß selbst der Beste der Alten sich zu ihr bekannte: Theodor Fontane. Neben den damals vierunddreißigjährigen Kretzer trat der Neunundsechzigjährige mit seinem Berliner Roman „Irrungen und Wirrungen". Eine Herzensgeschichte ergreifendster Art, worin die Figuren des versinkenden alten Berlins in Gemütskonflikten in der Umgebung der neuen Großstadt erscheinen wie in Kretzers „Meister Timpe", dem Heldenlied vom untergehenden Arbeiter. Fontane hatte sich schon 1882 in seiner Erzählung „L'Adultera", einer Ehebruchsgeschichte mit sittlicher Erhebung, dem modernen Roman zugewendet, aber erst in „Irrungen und Wirrungen" steht er sicher auf dem Boden des echten Berlinertums.

Fontane erzählt darin in seiner Weise die einfache Geschichte eines Verhältnisses ohne jenen „Lärm von Gefühlen", der sich namentlich in französischen Vorbildern breitmacht. „Die leise Melancholie einer Annäherung, die nicht zu voller Befriedigung führen kann, die stille Tragik des Abschieds, den nicht äußere Gewalt erzwingt, sondern die stetige Macht der Verhält-

nisse," klingt durch den Roman. Ein kräftiger, braver Offizier und ein hübsches braves Mädchen lernen sich auf einer Landpartie kennen; unmerklich gleiten sie in ein Verhältnis, bei dem sich Herz zu Herzen findet und dessen Lösung tiefen Schmerz hervorruft. Aber beiden ist im Grunde von Anfang an klar, daß dies das Ende sein wird. Denn sie wissen, daß die Welt stärker ist als der einzelne und die vielen kleinen Momente mächtiger sind als der eine große. Und doch suchen sie das Glück festzuhalten und das Ende hinauszuschieben. Aber sie entsagen, als es kommt, still und ruhig. „Sie lehnte sich an ihn und sagte ruhig und herzlich: „Und das ist nun also das letzte Mal, daß ich deine Hand in meiner halte?"

Das „Verhältnis", das in „Irrungen und Wirrungen" mit leiser Klage aufgegeben wird, bildet auch das Motiv zu Fontanes nächstem Roman „Stine" (1890), aber hier soll es zur Ehe führen. Der arme, kranke, junge Waldemar hat seine letzte Lebenshoffnung auf das lebens- und liebevolle Mädchen aus dem Volke gesetzt. Aber auch hier sind die Verhältnisse stärker als das Menschenherz, und der junge, charakterschwache Graf bricht unter der moralischen Kraft des Widerstandes seiner Geliebten zusammen. Aber er hat damit auch das Leben Stines vernichtet. „Die Schwächlichen sind immer so und richten mehr Schaden an als die Dollen."

Wie Fontane mußte auch Ernst von Wildenbruch sich der neuen Dichtung zuwenden. Ehe sein sozial-naturalistisches Schauspiel „Die Haubenlerche" erschien, hatte er bereits in der Novelle „Der Astronom" zur naturalistischen Liebesgeschichte gegriffen. Mit großer psychologischer Feinheit schildert Wildenbruch die Ehe eines jungen temperamentvollen Weibes

mit dem ernsten, alternden Gelehrten, der von seinem jüngeren Bruder abgöttisch verehrt wird, der deshalb eifersüchtig auf das Weib ist, mit dem er sich jetzt in der Liebe zu dem Bruder zu teilen hat. Aber das junge brausende Blut in ihnen beiden treibt sie schließlich leidenschaftlich einander in die Arme. Wie in seinen Dramen entwickelt sich auch hier die Handlung in Katastrophen, auch hier hat Wildenbruch seine „große Szene": Die Nacht, in welcher der jüngere Bruder für den älteren den Sternenhimmel beobachten muß, in der das blühende Weib in hüllenloser Nacktheit in seine Arme getrieben wird, um die Stunde der großen Leidenschaft auszukosten.

Trotzdem hat Wildenbruch im Roman noch weniger als im Drama mit der naturalistischen Bewegung etwas gemein, ebenso wie Theodor Fontane. Vielmehr waren es die naturalistischen Dramatiker selbst, die auch zur naturalistischen Novelle griffen. Es ist diese Erscheinung gar nicht wunderbar, da das neue Drama so wesensverwandt mit dem neuen Roman ist, daß innerhalb des Dramas die Regiebemerkung oft zur liebevoll ausgemalten Skizze, zum Stimmungsbild wird, wie es Gerhart Hauptmann oft tut. Wenn Hauptmann die Art seines dramatischen Schaffens der Anregung von Holz-Schlafs „Papa Hamlet" zuschreibt, so mußte diese Einwirkung folgerichtig sich auch auf den Roman der Modernen äußern.

Arno Holz hatte das „Gesetz des konsequenten Realismus" ergrübelt, — wie er sich selbst ausdrückt — „um der verflixten Praxis besser beizukommen". Das erste Ergebnis dieser Praxis, die er mit Johannes Schlaf gemeinsam ausübte, war das schon mehrfach genannte Novellenbuch „Papa Hamlet".

„Jede der merkwürdigen Erzählungen bringt uns in eine eigentümliche Stimmung. Es ist eine so ganz andere Stimmung, als wir sie sonst beim Lesen noch so meisterhafter Schilderungen empfinden. Es wirkt alles viel unmittelbarer, so förmlich direkt auf unsere Nerven. Es ist, als ob gar keine Individualität zwischen uns und diesen Dingen vorhanden wäre. Und doch empfangen wir diesen Eindruck erst gerade durch das Mitschwingen unserer Seele mit den seelischen Regungen eines Übertragers, eines Vermittlers. Denn die Art, wie diese Ausschnitte aus dem Alltag gemacht und wie sie uns vermittelt werden, und überhaupt das ganze, scheinbar vollständige Zurücktreten des Mittlers verrät den großen Künstler. Gerade dadurch, daß der Künstler uns zwingt, genau so zu empfinden, wie er bei der Darstellung empfand, gelangen wir nicht zur Empfindung einer fremden Individualität."

Von den drei Novellen des Buches, „Papa Hamlet", „Der erste Schultag" und „ein Tod" ist die letzte die künstlerisch bedeutendste. Nichts wird weiter geschildert, als die Nacht, die zwei Freunde am Sterbebette ihres Freundes zubringen, der im Duell tödlich verwundet worden ist.

. . . „Im Zimmer wurde es jetzt hell. Die Messingtüren an dem weißen Kachelofen neben der Tür funkelten leise. Draußen fingen die Spatzen an zu zwitschern. Vom Hafen her tutete es.

Unten hatte die Hoftür geklappt. Jemand schlurfte über den Hof. Ein Eimer wurde an die Pumpe gehakt. Jetzt quietschte der Pumpenschwengel. Stoßweise rauschte das Wasser in den Eimer. Langsam kam es über den Hof zurück. Die Tür wurde wieder zugeklappt.

Sie sahen zu dem hellen Fenster hin. Unwillkürlich hatten sie beide tief aufgeatmet.

„Du! Olaf! Sieh mal!"

Olaf antwortete nicht. Er hatte nur den Kopf ein wenig zum Bett hingedreht.

„Er liegt wie tot!"

„Ich glaube ... hm!"

Er sah nach der Uhr.

„Wir müssen 'n neuen Verband anlegen! Gib doch mal den Eisbeutel!"

Jens reichte ihm den frischen Eisbeutel vom Tisch herüber. Behutsam legten sie Martin den neuen Verband an.

Olaf brummelte etwas Unverständliches in seinen langen, strohgelben Schnauzbart.

„Ich glaube, die Wunde ist — nicht sorgfältig genug gereinigt! Es sind sicher noch Stoffäserchen von der Hose dringeblieben! ... Sieh mal!"

Sie hatten sich beide auf die Schußwunde niedergebückt, die Martin seitwärts im Unterleib hatte.

„Du! Sieh doch nur! ... Er verändert sich ordentlich!"

„Hm!"

„Er liegt so still!"

„Ja! Wir müssen den Arzt holen lassen!"

„Ich will klingeln?"

„Ja!"

Hastig war Jens zur Tür gegangen. Grell tönte die Klingel unten durch das noch stille Haus. ..."

So rollt sich die ganze durchwachte Nacht Schritt für Schritt ab, bis man am Morgen sieht, daß aus dem Sterbenden ein Toter geworden ist.

Durch diese Vielseitigkeit der Beobachtung bis in die kleinste Äußerung in der Stimmungswiedergabe gewissermaßen von Sekunde zu Sekunde ersteht das Leben und die Wirklichkeit zu absoluter Treue, aber eine Nachahmung dieses „Sekundenstils" wäre verhängnisvoll geworden. Darum haben die Gegner dieser neuen Richtung eigentlich auch nichts zu jammern — weil die Manier Holz-Schlafs niemals nachgeahmt worden ist. Sondern man hat aus ihr erkannt, welche Mittel angewendet werden müssen, um in Schrift und Ausdruck Natur zu schaffen. Das ist ihr Verdienst. Die moderne Novelle — und noch mehr natürlich das moderne Drama — hat sich zwar in ihrem Sinne, aber ohne sklavische Abhängigkeit entwickelt; um so mehr, als Holz-Schlaf trotz ihres entscheidenden Vorgehens niemals die neue Literatur subjektiv beeinflußt oder sich zu Führern der Moderne aufgeschwungen haben.

Gerhart Hauptmann hat die naturalistische Novelle viel wirksamer gestaltet mit seinem „Bahnwärter Thiel", einer Art Gegenstück zum „Fuhrmann Henschel". Der märkische Streckenwärter und der schlesische Fuhrmann, die Hanne Schäl und Thiels Weib Lene sind lebenswahre, kontrastierende Gestalten. Hauptmann erzählt in dieser Novelle das Schicksal eines Bahnwärters, der in stumpfer Gesinnung und sinnlicher Begierde seine Tage hinlebt, und dessen Söhnchen aus erster Ehe durch die Unachtsamkeit seiner Frau den Tod findet. Thiel verfällt darüber in Wahnsinn, und in einem Tobsuchtsanfall tötet er seine Frau und deren Kind.

Das einsame Leben des Bahnwärters im Walde ist mit ungewöhnlicher Wahrheitstreue geschildert; wir sehen es gleichsam, wie dieser Mann dem Wahnsinn

zugeführt wird, dazwischen treten Naturbilder von großer, eigenartiger Schönheit.

. . . „Eine Wolke verdeckte die Mondkugel, es wurde finster im Zimmer, und Lene hörte nur noch das schwere, aber gleichmäßige Atemholen ihres Mannes. Sie überlegte, ob sie Licht machen sollte. Es wurde ihr unheimlich im Dunkeln. Als sie aufstehen wollte, lag es ihr bleiern in allen Gliedern, die Lider fielen ihr zu, sie entschlief.

Nach Verlauf von einigen Stunden, als die Männer mit der Kindesleiche zurückkehrten, fanden sie die Haustüre weit offen. Verwundert über diesen Umstand stiegen sie die Treppe hinauf, in die obere Wohnung, deren Tür ebenfalls weit geöffnet war.

Man rief mehrmals den Namen der Frau, ohne eine Antwort zu erhalten. Endlich strich man ein Schwefelholz an der Wand, und der aufzuckende Lichtschein enthüllte eine grauenvolle Verwüstung.

„Mord, Mord!"

Lene lag in ihrem Blut, das Gesicht unkenntlich mit zerschlagener Hirnschale.

„Er hat seine Frau ermordet, er hat seine Frau ermordet!"

Kopflos lief man umher. Die Nachbarn kamen, einer stieß an die Wiege. „Heiliger Himmel" und er fuhr zurück, bleich mit entsetzensstarrem Blick. Da lag das Kind mit durchschnittenem Halse. . . ."

Auch Gerharts Bruder Karl Hauptmann hat in diesem Sinne die naturalistische Novelle aufgegriffen; er ist ein ausgesprochen episches Talent, das noch fester als Gerhart Hauptmann im Boden seiner schlesischen Heimat wurzelt. Neben seinem Roman „Mathilde"

und den Erzählungen „Aus Hütten und Hange“ zeigt besonders die größere Novelle „Einfältige“ seine ganze Eigenart, wie er mit liebevollem Auge das Leben der Riesengebirgler in Schreiberhau beobachtet und das nach außen so karge und innerlich oft tiefe Gemütsleben dieser Leute erzählt.

. . . „Wogende Nebel schwammen in dem Bergtale und die Sonne konnte nicht durchblitzen, obwohl ein klarer Märzmorgen war, und die triefend tauige Wintererde Sonne und Leben erwartete.

Oben am Hange lag Oswalds kleines Anwesen inmitten der braungelben Winterwiese, und Hermine im Staate, wie sie die verliebte Mutter neu für die Stadt hergerichtet, stand noch im Türrahmen und weinte. Eben hatte Oswald selber den blumigen Kasten auf seine Radwer gehoben und legte die Gurte über die Schulter, um loszuziehen. Er hatte seinen Sonntagsrock angetan, und sein Gesichtsausdruck verriet, daß ein seltener Augenblick für sie alle plötzlich gekommen war.

Frau Oswald kam jetzt auf die Hausschwelle, auch im Festkleide und mit einem Umschlagtuch aus alter Bauernzeit, hatte ihr Tüchel in der Faust geballt und wischte sich aufdringlich Augen und Nase und redete einige Worte der Erinnerung an alles mit leiser, fast zarter Stimme, als wenn es einem Toten im Hause gälte, den man nicht erwecken wollte. Es war eine ganz eigentümliche Sanftheit in allen. Daß Hermine trotz der Tränen, die ihr auf den seidenen Bluseneinsatz rannen, ihre Rührung nicht zurückhielt, und Mutter und Tochter, als der Vater dann endlich anzog, gar in lautes Schluchzen ausbrachen, sich in die Arme sanken und, ineinander gehalten, so lange standen und sich noch einmal ge-

bärdeten. Der Vater hatte angezogen und nicht wieder Halt gemacht. Die kleine, rege Oswald hatte im Grunde der Seele jetzt eine Wut gegen den Vater, jetzt, wo es wahr wurde, daß Hermine es nicht aushielt und die Fremde lieber als die Heimat nahm, empfand sie mit der Tochter und ließ den Mann wie im Trotze ruhig vorausfahren, um dann in einiger Entfernung erst mit der weinenden Tochter dem polternden Kasten auf der Radwer und dem sonntäglichen Ernst Oswalds nachzuschreiten.

„Und das sage ich dir, Hermine, Heimat ist Heimat", sagte sie, wie sie sie endlich aus der Umarmung gelassen hatte, und sich von neuem resolut um Augen und Nase fuhr, mit einem strengen Blick nach der Seite, wo Vater schon die Karre mühsam den steinigen Abhang hinunter dirigierte und drehte. „Heimat ist Heimat", sagte sie dann. „Das Haus ist unser, nicht dessen", sagte sie stoßweise, „und in das Haus kannst du jederzeit heimkehren und niemand soll dich hindern", sagte sie, wieder wehmütig werdend. . ."

Ebenso zwingend mußte sich Georg Hirschfeld der Novelle zuwenden. Sein Ursprünglichstes schuf er in den Novellen „Dämon Kleist". Heinrich v. Kleist ist darin für ihn der Typus des genialen Dichters, dessen tragisches Schicksal der Held seines Buches nachleben muß. Obwohl oft unmotiviert Äußerlichkeiten in die Handlung hineinspielen, — Schwindsucht, Schande der Eltern, Nervenfieber — klingt doch überall das tiefernste Mitleben des Dichters mit dem Leid des einsamen Dulders hindurch. Wie Max Kretzer schwenkt Hirschfeld später zur symbolischen Novelle ab in der seltsamen, tragischen Idylle „Der Bergsee", ohne

aber hier seine Eigenart behaupten zu können, die ihn zur bewußten Reproduktion der Natur zwingt — ohne darüber das Ideale, das bei Hirschfeld allerdings oft das Sentimentale bedeutet, zu vergessen. In dieser Hinsicht ist die Novelle „Erlebnis" charakteristisch für seine dichterische Individualität.

. . . „Wilhelm streckte sich wieder auf dem Waldboden aus und schloß die Augen. Ein nie gekanntes Leid durchzuckte ihn. Wie schlug sein Herz, wie fühlte er sich wieder jung, so schmerzlich jung die einsame Seele — wie damals. Er hatte noch kein Verzichten gelernt, er durfte noch nicht den Halt seines Künstlertums, die allumfassende, alldurchdringende Liebe abtöten und untergraben. Sie aber konnte das, sie wagte das, und teuflisch fast durchklang es den süßen Schall ihrer Worte. Warum hatte sie wieder aufgewühlt in ihm, was eben sich beruhigt, eben den ersehnten Schlaf gefunden hatte? Den Duft vergangener Schönheit ihm als letzten Gruß gesandt, als Zeichen, wie er sich an sie verloren? Sie, sie brauchte die Wohltat dieser Beichte, weil sie ein kaltes Herz besaß — er aber sollte ihr nur zuhören und schweigen. Ewig schweigen. Über ihm rauschte der Wald. Ein liebeleeres Leben. Ja, so war's. Er erhob sich und fühlte, daß er, wie sie, ein Kreuz aufnahm.

Als er mittags in seine Wohnung zurückkehrte, empfing ihn die Mutter mit besorgter Miene. Sie dachte sich: „O Gott, er leidet — er muß an eine unüberwindliche Stelle in seiner Arbeit geraten sein." Und als sie während des Essens seine Blässe und innerlich ringende Schweigsamkeit nicht länger wortlos mitansehen konnte, griff sie über den Tisch nach seiner Hand und fragte ihn zärtlich: „Wilhelm — was hast du?"

„Nichts, Mutter“, erwiderte der Sohn mit starrem Lächeln. „Ich konnte heute nur nicht arbeiten — und das ist das einzige, was ich nicht ertragen kann. . . .“

Bei Georg Hirschfeld finden wir neben der Anlehnung an Gerhart Hauptmann die Abstammung von französischer Art, den Novellen Guy de Maupassants. Weil der Naturalismus kein Lebensbild, sondern nur einen Ausschnitt aus einem solchen gibt, also den Roman notgedrungen gegen die Novelle eintauschen mußte, konnten nicht mehr Zolas Romane den Modernen im eigentlichen Sinne vorbildlich sein. Guy de Maupassant aber brachte alles, was die Naturalisten auf ihr Programm geschrieben hatten. „Der kurze, scherzende Vortrag des altfranzösischen Schwankes“, lobt ihm R. M. Meyer nach, „und die feine lyrische Stimmung der modernen Novelle werden mit unerhörter Kunst in eins gebildet. Jeder Charakter steht vor uns sofort klar und deutlich, und dennoch läßt die Ironie der Schicksalsverkettungen uns mit einem jeden Dinge erleben, die ebenso überraschend wie unvermeidlich sind.“

Allerdings müssen wir immer bei der Würdigung dieser naturalistischen Novellisten — Hirschfelds, Schnitzlers, Halbes, Hartlebens — festhalten, daß sie trotz ihrer epischen Veranlagung ihre Betätigung im neuen Drama suchten. Im gewissen Gegensatz zu ihnen stehen die durchaus dramatischen Talente, die sich trotzdem nur im Roman fruchtbar entfalteten, ohne natürlich von gelegentlichen Seitensprüngen auf die Bühne verschont zu bleiben. Das können wir bei Max Kretzer, als dem bedeutendsten Romandichter der Gegenwart, konstatieren, dessen Schauspiel „Bürgerlicher Tod“ z. B. entschieden besser als Roman gewirkt haben würde, dessen Roman „Treibende Kräfte“ umgekehrt viel intensiver

in der dramatischen Gestaltung („Leo Lasso") wirkt, ebenso wie „Der Millionenbauer".

Eine eigenartige Erscheinung des modernen Romans aber bleibt es, daß er sich leicht in eine Reihe von Einzelnovellen analysieren läßt. Selbst aus Kretzers „Meister Timpe" lassen sich die Trinkernovellen leicht aus dem Gesamtgefüge herauslösen. Wie man sich von der Zwangsjacke des fünfaktigen Dramas befreit hat, naht man sich immer mehr der Erkenntnis, daß es einen Roman im eigentlichen Sinne überhaupt nicht gibt, ja gar nicht geben kann. Wenn Gutzkow in Weimar beide Fäuste mit den Worten gegen das Denkmal Schillers und Goethes geballt haben soll: „Neunbändige Romane haben die doch nicht geschrieben!" — so ist dem von vornherein entgegenzuhalten, daß unsere beiden Größten überhaupt — keinen einzigen Roman geschrieben haben. Denn Goethes „Wilhelm Meister" und die „Wahlverwandtschaften" und „Werthers Leiden", sind keine Romane, sondern Novellen. In den „Lehrjahren" bestehen die Novellen von der frierenden Mignon und dem blinden Harfner, von der schönen Seele und von Narziß, von Philinen und Natalien, jede für sich. Über die „Wanderjahre" sagt schon Eckermann, daß der Alte in Weimar darin nur buntzusammengeraffte Manuskriptvorräte nebeneinander getan hat. Und die „Wahlverwandschaften" (ebenso wie „Werther und Lotte") sind Selbstbekenntnisse Goethes, sie verklären sein Verhältnis zu Minchen Herzlieb und die Liebe zu der tiefsten seiner Leidenschaften, Charlotte von Stein.

Wenn wir von den Älteren noch Möricke, Storm und Paul Heyse nennen wollen, so finden wir auch bei ihnen nur die Novelle; wo sie sich der Prämissenkette

des Entwicklungsromans nähern, wie Storm im „Schimmelreiter" oder Mörike im „Maler Nolten", da knicken sie zusammen.

Entweder geht der Roman etwa den alten Schlendrian Spielhagens, dem die Gebrüder Hart in ihren „Kritischen Waffengängen" den Garaus gemacht haben, oder er nähert sich der novellistischen Form. In dem Programm der „Blätter für die Kunst" heißt es: „Wir wollen keine Erfindung von Geschichten, sondern Wiedergabe von Stimmungen; keine Betrachtungen, sondern Darstellung; keine Unterhaltung, sondern Eindruck."

Diese energische Betonung der Konzentration, die leidenschaftliche Isolierung des erregenden Moments und seine Wirkung auf die Seele finden wir schon bei Michael Georg Conrad, einem begeisterten Anhänger Zolas, der 1885 in München „Die Gesellschaft" begründete. Der Form des neuen Romans näherte er sich 1888 in „Was die Isar rauscht".

Diese neue Form, sagt A. v. Hanstein, verwarf ganz die Komposition. Es sind nur Bilder, die hier aneinandergereiht werden, Bilder nach jeder Hinsicht: umrahmt jedesmal von einem andern Hintergrund, jedesmal andere Figuren zeigend. Und wenn wirklich eine „Heldin" durch alle hindurchgeht, so ist es nur die Isar, die ihren Wellenschlag überall ertönen läßt, und die überall und in jeder Fassung das Herz des Dichters zu wahrer Poesie erwärmt.

Über all den bunten Gestalten des Romans, den Alten wie den Jungen, steht im Hintergrund die hoheitsvolle Gestalt König Ludwigs. Der Ausbruch des Wahnsinns und der Tod des großen Einsiedlers im Starnberger See — nur skizzenhaft berichtet — steht

als Schluß da und vollendet das aus vielen Bildern zusammengesetzte große Bild der Kunststadt an der Isar.

Dieses Motiv hat Conrad noch einmal aufgegriffen in dem Roman „Majestät“ (1902), in dem er das tragische Schicksal Ludwig II. von Bayern behandelt.

Den Berliner modernen Roman vertrat vorläufig immer noch Kretzer, obwohl selbst Paul Lindau in einem Zyklus diesen Gedanken aufgegriffen hatte. Zunächst stellte er Hoch und Niedrig in zwei Romanen gegenüber. Die vornehmen Kreise der Weltstadt, die sich in den Villen- und Gartenstraßen des Westens zusammenfinden, schildert er im „Zug nach dem Westen“, Kellnerinnen und Fabrikmädchen bilden das Milieu seines Romans „Arme Mädchen“. Diese Romane aber traten viel zu bewußt in ihrer Komposition auf, als daß sie ernstlich bei dem Ringen um den neuen Großstadtroman in die Wagschale gelegt werden könnten.

Erst mit Heinz Tovote erhielt der Berliner Roman neues Blut. Nachdem er zuerst Berliner Skizzen in der Art Guy de Maupassants geschrieben, erschien 1890 sein erster großer Roman „Im Liebesrausch“. Auch dieser Roman bringt die Geschichte eines Verhältnisses zwischen einem Aristokraten und einem Mädchen, das die Tochter eines Fuhrmanns gewesen ist, das die rohen Eltern früh auf die Abwege des Lebens und des Lasters gestoßen haben. Auf Helgoland haben sie sich das erste Mal getroffen, in der Loge eines Berliner Theaters finden sie sich wieder. Im Bewußtsein ihrer Vergangenheit will sie selbst sich ihm entziehen, aber sie wird von seiner Liebe bezwungen und bleibt bei ihm. Obgleich er ihre zweifelhafte Ver-

gangenheit erfährt, führt er sie trotzdem seiner äußerlich und innerlich adligen Mutter zu, und als sein rechtmäßig ihm angetrautes Weib zieht sie in seine Tiergartenvilla mit ihm ein. Aber der Sinnenrausch verfliegt schließlich, er glaubt nicht mehr an die Kraft der Reinheit, zu der seine Gattin sich emporgeschwungen hat, und durch seine Lieblosigkeit und Eifersucht treibt er sie in den frühen Tod.

Neu war an diesem Roman, den Covote in drei Wochen auf das Papier gestürmt hatte, nur die eigenartige, warme Darstellung. Dasselbe Berlin, das Kretzer in „Meister Timpe" so tragisch geschildert hatte, wird bei Covote zur glänzenden Lebensstadt, wie sie sich dem Auge der Jugend zeigt mit den Spiegelpalästen der Linden und der Leipziger Straße, mit ihren glänzenden Häuserfronten, den rasselnden Wagen und treibenden Menschen. Kretzer trauert gewissermaßen über das Hinsterben des alten Berlins, Covote kennt nur noch die moderne Weltstadt, deren Schattenseiten ihm nicht Tragik sind wie Kretzer, sondern Erlebnis, Silhouette.

Die Romane, die sich anschlossen, „Mutter!", „Frühlingssturm", „Das Ende vom Liede", „Frau Agna", weisen alle diese Vorzüge seiner leichten, nervösen Darstellungskunst, aber seine Menschen gehen fast alle an der Liebe zugrunde, nicht an der Arbeit wie die Kretzers. Typisch ist gewissermaßen für Covote der Schluß des Romans „Das Ende vom Liede". Der Maler Hansen rechnet mit seinem Leben ab, als er vor seinem eigenen letzten Bilde steht. Es stellt einen Ritter dar, der von lachenden nackten Weibern mit Rosenketten auf die Eisenbahnschienen gekreuzigt ist, während von ferne ein Eisenbahnzug dahergebraust

kommt, mit lärmenden Proletariern gefüllt. „Indessen da draußen die andern mühselig an der Arbeit waren, hatte er in Liebesbanden gelegen — nun ging die Wucht der Zeit mit zermalmendem Rade achtlos über ihn hinweg."

Dieses Hineingreifen in die feinsten und verborgensten Fäden des modernen Berliner Lebens hatte die Gefahr zur Folge, daß der Dichter leicht zum wahrheitsgetreuen Schilderer wurde. Tovote selbst nähert sich dieser Grenze in seinen Skizzensammlungen „Fallobst" und „Ich, nervöse Novellen".

Schattenriß.

Den Mantel fest um die Schultern gezogen, gehe ich abends langsam durch stille Straßen, ich habe das Bedürfnis nach Einsamkeit.

Ein dumpfer, feuchter Novemberabend flutet mit grauem Nebel in den engen Gassen und Gäßchen der Stadt und windet seine zerfließenden Dunstschleier um die hochragenden Spitzgiebel der alten Gebäude.

Die Häuser in diesem abgelegenen Viertel sind klein und unansehnlich, mehr Dach als Haus. Die niedrigen, engen Fenster verschmutzt, hie und da eine der quadratischen Scheiben mit Pappe oder schwarzgewordenem dicken Papier notdürftig verklebt.

Die Türen sind schmal und kaum so hoch, daß man, ohne sich bücken zu müssen, eintreten kann. —

Von einem nahen Kirchturm, den ich aber nicht sehen kann, schlägt es dumpf und heiser: Neun! Die Töne scheinen sich in dem immer dichter fallenden Nebel zu verlieren.

Ich gehe weiter und biege in ein Gäßchen ein, so eng, daß kaum ein Wagen durchfahren kann.

An der einen Seite eine hohe, graue Mauer, von der der Kalk in großen Fetzen abschilbert; und über diese hohe Gefängnismauer strecken ein paar armselige Bäume ihre nackten, schwarzen Finger.

Auf der anderen Seite hebt sich die Rückwand einer Brauerei, kleine, engvergitterte Fenster, aus denen ein ersterbend schwacher Lichtschimmer sickert.

Dann kommen, sich ängstlich anlehnend, ein paar kleine bettelarme Häuser, so zerfallen, daß sie selbst für diese Gegend gar zu schäbig scheinen.

Kleine Handwerker wohnen hier, Schneider, Flickschuster und Arbeiter mit ihren Familien, zwischen denen wie verschwammt das Elend hockt.

Die Straße ist mit runden, faustgroßen Kieseln gepflastert, so uneben, daß man beständig über einen der hervorstehenden Steine stolpert. In der Mitte führt die Abzugsrinne, darin ein zäher, graumuffiger Schlamm stockt.

An einem der Häuser, seltsam, wird gearbeitet, es wird ausgebessert, und ein Maurergerüst ist aufgeschlagen, das die ganze Straße überdeckt.

Mitten zwischen den Brettern und Bohlen ist halbversteckt eine trübe Gaslaterne, ein Arm von der Wand der schiefstehenden Gartenmauer aus; die einzige Laterne in dem Gäßchen, geschützt gegen die herabfallenden Steine beim Bau mit einem zerrissenen, alten Kohlenkorbe, so daß ein seltsames Halbdunkel in dem engen Durchgang brütet. —"

Bei Hans R. Fischer wird die naturalistische Novelle völlig zur photographischen Schilderung eines Straßen- oder Wohnungsbildes. Wie Kretzer hat er sich aus ärmlichen Verhältnissen mit staunenswerter Tat-

kraft emporgearbeitet und kennt das Elend der Armen und Unglücklichen aus eigenster Anschauung. Davon zeugen seine Novellensammlungen „Unter den Armen und Elenden" und „Was Berlin verschlingt". Hier findet man wahrheitsgetreu und sachlich Beschreibungen der Asyle für Obdachlose, der Armenhäuser, der Gefängnisse, der Hospitale, der Siechen- und Arbeitshäuser, der Tingeltangel, des Leichenschauhauses — jener Stätten, wo die versinkenden Existenzen ihre armseligen Vergnügungen, ihre karge Nahrung, ihre Strafe, ihre Genesung, ihren Tod finden.

Allerdings sind diese Schilderungen jetzt so aufdringlich und zur Manier geworden, daß sie viel zu tendenziös sind, um wirksam zu sein. Nur selten ringt sich ein ernster Dichter aus dieser Sphäre hindurch. Um so höher dürfen deswegen die besten Skizzen von Hans Ostwald und Hans Hyan aus dem Berliner Landstreicher- und Verbrecherleben bewertet werden.

Wenn wir hier verhältnismäßig schnell auf die jüngste Gegenwart gelangt sind, so ist das um so natürlicher, weil es einerseits nur darauf ankommen konnte, das Ringen um den naturalistischen Roman zu skizzieren, weil andererseits der Roman trotz des scheinbaren Gegenteils viel weniger sich als Bleibendes dokumentiert als das Drama.

Obwohl der neue Roman noch weniger schon feste Formen angenommen hat als das neue Drama, — denn auch Max Kretzer hält an der alten Form fest — so tritt wenigstens die psychologisch vertiefte Wirklichkeit als Kardinalforderung immer mehr in den Vordergrund. Wilhelm v. Schlegels Grundsatz, daß das erste Erfordernis für einen Roman ein bedeutendes Menschenleben sei, ist dadurch völlig hinfällig geworden. Im Gegen-

teil ist die Volkspsyche mit ihren geheimsten, natürlichen und sozialen Lebensäußerungen für uns wichtiger als das zwangsmäßige, natürlichen Gesetzen oft entfremdete Leben der sogenannten bedeutenden Menschen, die in der Hauptsache auf Thronen und in Edelsitzen gesucht wurden.

Für den Menschen ist nichts interessanter als der Mensch! Georg von Ompteda nennt in diesem Sinne sein bestes Werk „Sylvester von Geyer", nicht mehr einen Roman, sondern geradezu „Ein Menschenleben".

VIII. Kapitel.

Der moderne Gesellschaftsroman.

Wie in seinen Dramen ist Hermann Sudermann auch in seinen Romanen trotz ihres Erfolges keiner, der neue Wege betreten, oder neue Ziele aufgesteckt hat. Auch hier zwingt er seine Menschen, innerlich und äußerlich einzig und allein Stellung zu nehmen zu der These, die er zu lösen sich vorgenommen hat. Die stetige psychologische Entwicklung aus den jeweiligen Situationen und Lebensumständen heraus läßt er völlig außer acht, seine Romane machen den Eindruck erzählter, effektreicher Dramen.

Weil Sudermann die Empfindungen nicht überbrückt, so haben seine Gestalten nur die Wahrheit des Moments; in jedem einzelnen Augenblick überzeugen sie uns, weil der Eindruck der erregten Handlung uns hinreißt. Versuchen wir aber, ihr Charakterbild rein menschlich und natürlich aufzunehmen, so haben wir notgedrungen die Überzeugung des Unwahrscheinlichen: des Romans. An den sozialen Kämpfen der Gegenwart nimmt Sudermann in seinen Romanen nicht teil, er verlegt die Konflikte in die Menschenbrust; aber da diese Menschen erfunden sind, muß die Handlung zu Aus-

nahmefällen greifen, die dem Boden der Wirklichkeit fernestehen. Obwohl sie uns durch die dramatische Wucht des Dichters in ihren Bann zwingen, sinken sie schließlich in ein Nichts zusammen, wie ein sprühender Feuerregen, eine Fata morgana.

Aus vollem Herzen hat Sudermann nur seinen ersten Roman „Frau Sorge" geschrieben, der 1889 nach der Novellensammlung „Im Zwielicht" erschien. Sudermann kam selbst noch vom Lebenskampfe, ungeblendet durch den rauschenden Beifallslärm des Tages. Deshalb wirkt „Frau Sorge" so unmittelbar auf das Gemüt, obwohl das romantische Schicksal seines Helden jeder Realität entbehrt, der Roman sich also durchaus in den gewohnten Bahnen, von denen man sich damals zu befreien suchte, bewegt.

Den Inhalt des Romans, der den Namen seines Dichters mit einem Schlage bekannt machte, hat Grotthuß sehr fein folgendermaßen zusammengefaßt:

Paul Meyhöfer heißt das Sorgenkind. Ist nicht seine Mutter die Frau Sorge selbst? Die zarte, nachgiebige, leidende Frau gibt ihm in dem Augenblicke das Leben, wo das Gut ihres leichtsinnig-sanguinischen, tyrannisch-launischen Mannes dem Hammer des Auktionators verfällt. Der Vater erhitzt sich trotzig für den Gedanken, auf das trostlose Moorgrundstück Mussainen gegenüber seinem früheren Besitztum Helenenthal überzusiedeln. Dort wächst der Knabe auf, in Sorgen, in Sorgen. Denn es geht unter der charakterlosen Wirtschaft des Vaters immer weiter bergab, und der ernste, sinnende Knabe fühlt das im Tiefsten mit. Nur bei der Mutter findet er Liebe, die Liebe einer armen, dahinsiechenden Frau, die dem Knaben die Geschichte von der Frau Sorge erzählt, die an seiner Wiege gestanden habe. Aber sie

beendet die Geschichte nicht. Von drüben her schimmert das weiße Haus von Helenenthal, das verlorene Paradies aus den Erzählungen der Mutter. Dort wohnt auch ihre einzige Freundin, die Gattin des neuen Eigentümers Douglas. Tröstend hat diese die arme Mutter besucht, als Paul eben geboren war. Da hat sie Patenstelle an ihm übernommen und seine Mutter zur Patin des eigenen Kindes erbeten, das sie noch unter dem Herzen trug. Dieses Kind ist Elsbeth, die nun in Helenenthal zur holden Jungfrau heranblüht. Paul und Elsbeth machen schon früh Bekanntschaft, früh entwickelt sich tiefe gegenseitige Neigung. Aber Paul hat nicht den Mut, sie zu gestehen. Wie sollte er auch? Sein ganzes Sinnen und Trachten von Kindesbeinen an ist ja nur der Sorge gewidmet, der Sorge um das tägliche Brot der Familie, um das Studium der Brüder, um die Erziehung der Schwestern. Als er einmal bei einem Gesellschaftsspiele in Helenenthal eine Geschichte erzählen soll, da erzählt er, der vor den feingeschniegelten jungen Herrchen in seiner gedrückten Unbeholfenheit die komische Rolle des „dummen August" spielt: — „Es war einmal einer, der so lächerlich war, daß man ihn bloß anzusehen brauchte, wenn man sich sattlachen wollte. Er selbst aber wußte nicht, wie das zuging, denn er hatte noch nie in seinem Leben gelacht." Nur eine weiß ihn nach seinem wahren Werte zu würdigen — Elsbeth. Aber er schweigt. Er schweigt und sorgt. Und darüber stirbt die Mutter, und er steht an der Leiche und streichelt zärtlich ihre Wangen: „Ich kann noch nicht um dich trauern, ich muß dich erst unter die Erde bringen." Denn der Sarg muß bezahlt und die vielen Gäste des Trauerhauses müssen bewirtet werden, und das alles kostet soviel Geld!

Danken freilich tut ihm keiner. Die Brüder sehen ihn über die Achsel an, der Vater haßt ihn, weil er sich seiner Überlegenheit beugen muß, und die Schwestern lassen sich von seinen früheren Schulkameraden, den Brüdern Erdmann, zu schnödem Liebesspiel mißbrauchen. Und wieder muß er seine ganze Energie einsetzen, um die Verführer zu zwingen, den Schwestern durch Heirat die gesellschaftliche Ehre wiederzugeben. Lange, lange hat Elsbeth gewartet, daß er sprechen würde. Aber er schweigt. Er schweigt und sorgt. Da verlobt sie sich endlich mit ihrem Vetter. In stumpfer Ergebung nimmt er die Nachricht hin, als könne es gar nicht anders sein. Inzwischen hat er sich zu Wohlstand und Ansehen emporgearbeitet. Die reiche Ernte ist gut hereingebracht, die Scheuern sind gefüllt. Da vermißt er eines Nachts den Vater, der schon lange seltsame, verdächtige Reden geführt hat. Gleichzeitig sieht er Zündstoffe umherliegen. Eine furchtbare Ahnung durchzuckt ihn. Wie, wenn der schon halb unzurechnungsfähige Vater nach Helenenthal gegangen wäre, um das Besitztum des tödlich gehaßten Douglas in Brand zu stecken? Die Ahnung verdichtet sich ihm zur inneren Gewißheit. Ein jäher Entschluß blitzt in ihm auf. Wenn sein eigenes Hab und Gut plötzlich in heller Lohe aufflammte, dann müßte diese vom Vater gesehen werden und ihn auf seinem verbrecherischen Wege aufhalten. Er tut das Außerordentliche, er zündet sein eigenes Besitztum an. Aber wie er die Flammen emporlodern sieht, da empfindet er weder Schrecken noch Trauer. „Ihm wurde ganz frei und leicht zu Sinn; der dumpfe Druck, der all die Jahre lang in seinem Kopfe gelastet hatte, schwand, und hoch aufatmend strich er sich über Schultern und Arme, als wollte er sinkende Ketten ab-

streifen. „So,“ sagte er, wie einer, dem eine Last vom Herzen fällt, „jetzt hab' ich nichts mehr, jetzt brauch' ich auch nicht mehr zu sorgen! Frei bin ich, frei wie der Vogel in der Luft.““ Doch das Vieh in den Ställen muß er noch retten, und dabei sinkt er mit schweren Brandwunden zusammen. Ohnmächtig wird er aus den Trümmern hervorgezogen.

Die Douglas, Vater und Tochter, nehmen sich seiner hilfreich an. Auf dem Rückwege begegnen sie der Leiche des alten Meyhöfer, der nah von Helenenthal beim Anblicke seines brennenden Hofes vom Schlage gerührt worden ist. Neben ihm hat eine Petroleumkanne ihren Inhalt ergossen. Über dessen Bestimmung ist sich Douglas nicht im Zweifel. Aber nur Elsbeth ahnt mit dem Instinkte der Liebe die volle Wahrheit. Sie fühlt, daß Paul ihretwegen sein Hab und Gut geopfert hat. Unbekümmert um ihren Bräutigam, gibt sie sich ganz der Pflege des todkranken Geliebten hin, die Hochzeit wird aufgeschoben, dann aufgehoben. Nach seiner Genesung vor Gericht gestellt, bekennt sich Paul der Brandstiftung schuldig, trotzdem er nach der glänzenden Rede seines Verteidigers nur zu schweigen brauchte, um freigesprochen zu werden. Aber er verbüßt seine Gefängnisstrafe trostvollen Gemütes. Weiß er doch, daß er von Elsbeth geliebt wird, hat doch deren wackerer Vater nach dem Bekenntnisse Pauls im Gerichtssaale sich nicht enthalten können, ein kräftiges Bravo zu rufen und laut zu seinem Nachbar zu bemerken: „Auf den kann ich stolz sein, was?“

Als Paul der Freiheit wiedergegeben wird, da empfängt ihn Elsbeth als seine Braut. So hat sich das Sorgenkind durch das Opfer all seiner irdischen Habe von dem Banne der Frau Sorge losgekauft. So schließt

die Geschichte von der „grauen verschleierten Frau", deren Ausgang die Mutter dem Knaben niemals erzählen wollte . . .

In der Novelle „Der Wunsch", die mit der „Geschichte der stillen Mühle" zu dem Gesamttitel „Geschwister" vereinigt ist, verlegt er den düsteren, tragischen Konflikt gänzlich nach innen, den Wunsch nach dem Tode eines anderen, auch eines sonst heiß geliebten Wesens.

„Es ist dies eine der dunkelsten Stellen in der Menschennatur, ein Überbleibsel der Bestialität, das sich in unsere zahme Welt mit hineingeschlichen hat . . . Unzählige Beispiele kann ich dir nennen, wo Eifersucht, Habsucht, Verlangen nach Selbständigkeit, Wanderlust, Freiheitsdrang, Liebessehnsucht diesen fürchterlichen, verbrecherischen Wunsch gezeitigt haben, der sich plötzlich finster und riesengroß in der Menschenbrust aufrichtet, in der bis dahin nur Licht und Liebe wohnten. Glücklicherweise richtet er heute nicht viel Schaden mehr an. In alten, roheren Zeiten, in welchen die Leidenschaften sich ungehemmt satt zu rasen pflegten, half dem Gedanken die Tat. Und fand es sich, daß im Schoße der Familie einer dem andern zu viel ward, so traten ganz einfach Gift und Dolch in ihre Rechte. Geschichte und Literatur sind von solchen Morden voll, und der Menschenkenner Shakespeare z. B. kennt kaum ein anderes tragisches Motiv als den Verwandtenmord. Heute ist man zahmer geworden, und schleicht sich heute der Kampf ums Dasein in den heiligen Kreis der Familie hinein, so begnügt man sich, den Lästigen zur finsteren Stunde sechs Fuß tief in die Erde hinein zu wünschen. — Dieser Wunsch ist der alte Mord, gezähmt durch die neue Sitte . . . Wie er die häßlichste Gedanken-

sünde ist, deren der Menschengeist sich schuldig machen kann, so ist er auch die geheimste. Kein Freund vertraut ihn dem Freunde an, kein Gatte flüstert ihn im Dunkel des nächtigen Bettes seiner Gefährtin zu, kein Beichtkind wagt ihn dem Seelenhirten zu gestehen, selbst das Gebet, das sich aus tiefster Zerknirschung heraus zum Himmel ringt, geht mit betrügerischem Schweigen darüber hinweg. Von allem darf Gott wissen, nur von dieser Gemeinheit nicht. In Nacht und Grauen geboren, soll sie in Scham und Schweigen untergehen. — Und mehr noch, dieser Wunsch ist die einzige Schuld, für die es gemeinhin weder vor der Gerechtigkeit der äußeren Welt, noch vor dem Gewissen in der Brust eine Sühne, eine Bestrafung gibt. Es ist das ein Fall, in dem sich selbst der unerbittliche Richter, den der Mensch mit sich herumträgt, käuflich und bestechlich zeigt."

In Sudermanns Novelle geht ein Weib an diesem Wunsch zugrunde. Um einen Mann wünscht sie, obwohl ihr Inneres darüber voll Entsetzen ist, den Tod der zärtlich geliebten kranken Schwester. „O möchte sie doch sterben . . ." Dann würde der ersehnte Mann ihr angehören. Aber als dieser Wunsch sich erfüllt hat, als die Schwester ihrem Liebesglück nicht mehr im Wege steht, muß sie den Mann, der um sie wirbt, zurückweisen. Denn zwischen beiden steht der fürchterliche Wunsch der Todesnacht: „O möchte sie doch sterben . . ."

Sein folgender Roman, „Der Katzensteg", greift in das Jahr nach den Freiheitskriegen zurück. „Das Jahr, dessen Name zu uns, den Spätgeborenen, wie ein großer Akkord aus Lobgesängen, Orgelrauschen und Glockenklang herübertönt, sah mehr an Gewalttat und Verbrechen als irgend eines vorher oder später." Damit bezeichnet Sudermann von vornherein die äußeren

Motive, aus denen er eine allerdings äußerst wirksame, dramatische, aber völlig unwahrscheinliche Handlung aufbaut.

Auch hier zitieren wir die treffliche Zusammenfassung von Grotthuß:

Der junge Boleslav von Schranden hat sich als Freiwilliger mit höchster Bravour am Freiheitskampfe beteiligt und kehrt nun als Leutnant in seine Heimat zurück. Aber nicht unter seinem eigenen, sondern unter falschem Namen. Denn der Name Schranden ist durch seinen Vater geschändet und geächtet worden. Dieser fanatische Hasser seiner Landsleute und glühende Polenfreund hat die Franzosen über einen Schleichweg, den „Katzensteg", führen lassen, so daß sie den Preußen in den Rücken fallen konnten. Seitdem war er in der ganzen Gegend geächtet und hätte trotz all seines Goldes verhungern können, wäre ihm nicht die junge Regine Hackelberg, die Tischlerstochter, mit der Treue eines Hundes dienstbar geblieben. Sie war es, die damals auf seinen Befehl die Franzosen über den Katzensteg geführt hatte. Unwissend, dem Willen des Herrn sklavisch ergeben, ist das kaum dem Kindesalter entwachsene Mädchen ein Opfer seiner Lüste geworden. Als Geliebte und mißhandelte Sklavin zugleich hat sie die Jahre hindurch bei dem einsamen, tyrannischen alten Manne gehaust, bedroht, verfolgt, gesteinigt von den Leuten im Dorfe.

Als Boleslav in die Heimat zurückkehrt, ist sein Vater soeben gestorben. Er tritt dessen Erbe an — das Erbe des Vaterlandsverräters. All der Haß, die Verachtung gegen den Vater überträgt sich auf ihn. Selbst die Kriegsgefährten ziehen sich von dem Sohne Eberhards v. Schranden zurück. Nur noch einen letzten

Liebesdienst erweisen sie ihm, indem sie seinem Vater ein Begräbnis in der Familiengruft erzwingen. Bei dieser Gelegenheit wird sich Boleslav bewußt, daß auch er fortan ein Geächteter ist, daß ihm ein Kampf auf Leben und Tod mit dem unversöhnlichen Hasse seiner ganzen Umgebung bevorsteht. In diesem Kampfe findet er Beistand nur bei Regine. Wie sie mit Lebensgefahr ihrem alten Herrn gedient, so opfert sie nun ihr ganzes Sein dem Dienste des Sohnes, so schafft sie ihm in der Nacht die Lebensmittel aus dem entfernten Orte herbei, da niemand im Dorfe dem Geächteten auch nur ein Stück Brot verkaufen will. Mit Ekel und Abscheu stößt er sie anfangs zurück, die sich seinem Vater mit Leib und Seele hingegeben. Aber allmählich erkennt er, welch ein Schatz von Treue, Aufopferung und Liebe in diesem Naturkinde ruht, dessen Arglosigkeit und blinden Gehorsam ein anderer, ihm so Nahestehender, schändlich mißbraucht hat. Gerührt von ihrer grenzenlosen Liebe und Anhänglichkeit, wird auch er von heißer Leidenschaft für das schöne, unglückliche Geschöpf ergriffen. Aber er widersteht der Versuchung. Regine wird von einer Kugel aus dem Hinterhalte getötet, die ihm gegolten hatte. Mit ihrem Leben rettet sie seines — treu bis in den Tod. Er aber zieht zum zweiten Male als Freiwilliger gegen den Korsen ins Feld, aus dem er nicht mehr zurückkehrt. —

Als er an ihrer Leiche steht, da sinnt er über das Wesen dieses seltsamen Menschenkindes nach: „Nein, kein Tier und kein Dämon war sie gewesen, sondern nichts wie ein ganzer und großer Mensch. — Eine jener Vollkreaturen, wie sie geschaffen wurden, als der Herdenwitz mit seinen lähmenden Satzungen der Allmutter Natur noch nicht ins Handwerk gepfuscht hatte, als jedes junge

Geschöpf sich ungehemmt zu blühender Kraft entwickeln konnte und eins blieb mit dem Naturleben im Bösen wie im Guten."

„Und wie er dachte und sann, ward ihm zumute, als ob die Nebel sich lichteten, welche den Boden des menschlichen Seins vom menschlichen Bewußtsein trennen, und er sähe eine Strecke tiefer, als der Mensch sonst pflegt, in den Abgrund des Unbewußten hinein. Das, was man das Gute und das Böse nennt, wogte haltlos in den Nebeln der Oberfläche umher, drunten ruhte in träumender Kraft das — Natürliche."

„Wen die Natur begnadet hat, so sprach er zu sich, den läßt sie sicher in ihren dunkeln Tiefen wurzeln und duldet, daß er dreist zum Lichte emporstrebe, ohne daß die Nebel der Weisheit und des Wahnes ihn hemmen und verwirren . . ."

„Ich freilich — ich gehöre zu den anderen, die ihr Leblang zwischen Gut und Böse umhergeworfen werden und im Nebel den Weg nicht finden können. — Was die Natur von uns fordert, wird uns zu Schmutz und Sünde, und was die Menschensatzung will, erscheint uns schal und abgeschmackt. — Zwischen Trotz und Angst pendeln wir hin und her. — Wir gieren nach fremdem Segen, an den wir nicht glauben, und zittern vor fremdem Fluch, den wir verlachen . . ."

„Es ist gut, daß in diesem Chaos, wo Gut und Böse, Recht und Unrecht, Ehre und Schmach wirr durcheinander taumeln, und wo selbst der alte Gott im Himmel ohnmächtig dahinschwindet, ein fester Pol uns übrig bleibt, um den sich alles aufs neue ordnen muß, ein Fels, an den wir Ertrinkenden uns klammern können, und an dem zu scheitern selbst noch Wollust ist — das

Vaterland!" Den wieder ausbrechenden Krieg begrüßt er deshalb als eine Erlösung.

Trotz der vielen dichterischen Vorzüge dieses Romans, der großartig kraftvollen Sprache und der Anschaulichkeit der Schilderung, durch die Sudermann den Zeitgeist, allerdings in einer eigenartig phantasievollen Auffassung, malt, kann natürlich die völlige Unhaltbarkeit der Handlung nicht verborgen bleiben. Immerhin bedeutet dieser Roman den Höhepunkt in Sudermanns epischem Schaffen.

In dem viel umfangreicheren „Es war" vermochte er die alte wuchtige Kraft nicht mehr zu erreichen, zumal die Verhältnisse, unter denen Leo Sellenthin und Felicitas Kletzingk und ihr Gatte Ulrich zu ringen haben, unverkennbar auf sein Schauspielel „Das Glück im Winkel" hinweisen. Die Effekte sind hier ganz äußerlich geworden, die Handlung versinkt in Sentimentalitäten; die Charaktere, wie die des stiernackigen Leo mit seinem Lebensgrundsatz „Nichts bereuen!", wirken unwahr. Es ist, als ob Sudermann mit gewollter Lüsternheit geschickt jongliert. Damit wäre das Urteil, das man über ihn gefällt hat: erst unreif und dann gleich überreif, allerdings berechtigt. Trotzdem steht Sudermann als Erzähler ungemein höher denn als Dramatiker.

Eine Reihe neuer Erzähler, wie Georg v. Ompteda, Wilhelm v. Polenz, Johannes zur Megede, rücken durch die Art ihrer Darstellung in Sudermanns Nähe, ohne ihre Eigenart deswegen einzubüßen. Es ist überhaupt viel leichter, die naturalistischen Dichter von einem gemeinsamen Standpunkt aus zu schildern als die Realisten, die um so mehr jeder für sich dastehen, weil sie ihre Stoffe in den Gesellschaftskreisen

finden, denen sie durch Tradition oder Lebensstellung angehören.

Daß allerdings gerade die stärksten Talente der Gegenwart von Sudermann in gewissem Sinne beeinflußt sind, zeigt Gustav Frenssen, dessen großer Erfolgsroman „Jörn Uhl“ auf „Frau Sorge“ zurückweist. Der Erfolg des „Jörn Uhl“, der als Buch die 200. Auflage erlebte, erscheint heute um so unerklärlicher, als er ohne Verlegerreklame — die zum Beispiel bei dem Roman „Götz Krafft“ von Edwin Stilgebauer einzig und allein den Erfolg herbeigeführt hat — entstanden ist. Denn das Buch ist weder spannend, noch stofflich bedeutend, im Sinne des großen Lesepublikums eher langweilig als unterhaltend, der Stil ist schwerfällig und unmodern, der Dichter war, als „Jörn Uhl“ erschien, ein noch Unbekannter, denn seine ersten Romane, „Die drei Getreuen“ und „Die Sandgräfin“, waren im Verborgenen geblieben.

In jedem Werke Frenssens offenbart sich neben dem Dichter seiner holsteinischen Heimat der — Dorfpastor, dem die moralische Tendenz über die künstlerische geht. Frenssens Dichtungen variieren ausnahmslos das gleiche Thema: die sittliche Kraft, die heiligende Wirkung der Arbeit. Er führt seine Menschen durch eine harte und strenge Schule. Im Mittelpunkt ihres Lebens steht die graue Sorge um Hab und Gut, das stündlich durch die feindlichen Elemente vernichtet werden kann. Nur durch harte Arbeit kann es erhalten bleiben, die äußere Kraft aber ist die Quelle der inneren, die den Menschen emporträgt.

Jörn Uhl ist der Typus dieses durch die Arbeit Erlösten. Ursprünglich ist er durch seine natürlichen Anlagen zu etwas Höherem bestimmt. Aber noch in jungen

Jahren muß er den verschuldeten väterlichen Hof übernehmen. Weil er sich von vornherein als Herr fühlt und gibt, kommt er zu nichts. All sein Mühen ist umsonst. Erst als er sich auf sich selbst besinnt und gleichsam von unten beginnt, ruht Segen auf seiner Arbeit. Gänzlich in seinem Elemente aber ist er erst dann, als es ihm vergönnt ist, seine ursprünglichen Fähigkeiten auszubilden und im Dienste der Allgemeinheit zu verwerten. Nach unsäglichen Kämpfen und heißen Mühen und Irrungen steht er am Schlusse als ein Erlöster auf den Höhen des Lebens.

„Ob das Buch ein bleibendes Volksbuch werden kann, ist mir sehr zweifelhaft. Dazu ist es doch nicht schlicht genug. Ich sehe schon die Zeit, wo man alle Fehler herausklauben und den „Jörn Uhl" ebenso verdammen wird, wie man ihn heute preist," urteilte Otto von Leixner.

Dem Erfolg des „Jörn Uhl" folgte 1905 der seines nächsten Romans „Hilligenlei" auf dem Fuße. Ein Pyrrhussieg, der für den literarischen Wert des Buches völlig belanglos ist. Frenssen fühlt in sich etwas wie moralische Verpflichtung, seine eigene Wandlung und Überzeugung in dem Christusbild des Romans wiederzuspiegeln. Die Erzählung steht hier im Dienst der Wissenschaft, dadurch hat der Roman gewissermaßen ein Janusgesicht erhalten und den Anspruch auf das Kunstwerk eingebüßt. Der modernen Jesusforschung hat Frenssen durch das Bild, das der sterbende Kai Jans für die geliebte Heinke Boje von dem Leben des Heilands aufzeichnet, auch nicht gedient, da es voller psychologischer Widersätze ist, ein dichterischer Dithyrambus.

Der Jesus in Hilligenlei ist eine hohe, schöne Menschengestalt, geschmückt mit allen Vorzügen der Ge=

mütsinnigkeit und Wahrheitsliebe, der warmen Hingabe an die Not der Kleinsten und des tapfersten Mutes gegenüber der Feindschaft der Großen. Nichts Eigenes sucht seine Seele, offen steht sie allem Klagen und Fragen, aller Freude und allem Leid. Von Kind auf hatte er „besonders klare und tiefe Augen, die ruhevollen, schönen Bilder in sich aufzunehmen; und eine empfindsame und feine Seele, unbewußt über sie zu sinnen, und sie in einem inneren Dämmerlicht, das im Lauf der Kinderjahre heller und heller wurde, leise und gar lieblich zu deuten." So wächst er auf in der stimmungsvollen Heidelandschaft Galiläas, so wandert er als Meister, von seinen engeren Freunden umgeben, durch die Fluren seiner Heimat, helfend und heilend, den Samen der Liebe ausstreuend und schöne, tiefe Worte von Gott und Welt und Ewigkeit in die Menschenseelen senkend, ein tapferer Held, ein gütiger Helfer, ein Menschenfreund. Der Mittelpunkt seines Wesens und Wirkens ist Gott. Er ist ein Mensch, der seine eigne Tiefe sucht, und in der Tiefe seiner Seele Gott als den Vater der Liebe gefunden hat, und der nun nicht ruhen kann, bis er diesen seinen Vatergott auch seinen Brüdern verkündigt hat. Der Mut des Helden paart sich in ihm mit der Ruhe des Weisen; aus prophetischer Gotteserkenntnis und glühender Gottesbegeisterung lodern in seiner Seele hervor die Flammen einer sich selbst verzehrenden Liebe zu den Brüdern. Die Schönheit und Größe echten Menschentums ist in ihm zu voller Ausprägung gekommen; natürlich ist er, als Kind seiner Zeit, auch ein Träger der Schwächen und Irrtümer seiner Zeit. Wenn auch nur in relativ geringem Maße, auch das Böse hat an ihm teil, und das Ende seines Erdendaseins ist eine Bestätigung der alten Wahrheit

von dem tragischen Charakter des Menschenlebens. Das letzte, was von ihm zu berichten ist, das ist ein „einsames verzweifeltes Sterben".

Erklären kann Frenssen diesen Jesus auch nur durch die gewaltsame Lösung des Rätsels seiner Persönlichkeit: den Wahnsinn. Allerdings scheut er vor der nackten Aussprache dieses Gedankens zurück und redet nur davon, wie Jesu Seele „bis an die Grenzen eines erhabenen Wahnsinns" gehe.

Das letzte Buch Frenssens „Peter Moors Fahrt nach Südwest" macht mehr den Eindruck einer Skizze zu einem Roman, die der Dichter eilig erscheinen ließ, weil das Interesse an seinem Stoff mit dem Ende des Aufstandes in Südwest-Afrika zu schwinden drohte. Trotzdem verrät es auch die Vorzüge seiner Kunst in der ungemein anschaulichen Schilderung des sandigen Landes, die Heimatskunst im besten Sinne des Wortes ist. Die ursprüngliche Begeisterung für Frenssen, die Bartels treffend ein „Brillantfeuerwerk" nennt, hat sehr schnell einer merkwürdigen Resignation Platz gemacht. Der Dichter hat diese ebensowenig verdient wie jene.

Viel erklärlicher ist der Erfolg des Kasernenromans von Adam Beyerlein, „Jena oder Sedan", der die erprobte Tendenz von Berta von Suttners „Die Waffen nieder!" modernisierte, der aber ebenso nur einem oberflächlichen literarischen Bedürfnis genügt, etwa wie die glatten Gesellschaftsromane des Freiherrn v. Schlicht („Erstklassige Menschen") oder der Gebrüder Hans und Fedor von Zobeltitz („Die Stärkere", „Die Pflicht gegen sich selbst").

Es ist eine merkwürdige Erscheinung in der neuesten erzählenden Literatur, daß sich die Frauen immer mehr der Form des modernen Romans bemächtigen

und sich als führend ausweisen. Wenn Marie Janitschek und Ricarda Huch mehr lyrische Talente sind, obwohl sie auch im Roman Bedeutsames geschaffen haben, so hat sich Helene Böhlau als eine Romandichterin mit großer Stärke des inneren Erlebens gezeigt. Diese oft von düsterer Leidenschaftlichkeit hingerissene Dichterin begründete ihren Ruf mit den sonnigen „Ratsmädelgeschichten". „Familienerinnerungen an Goethe und seinen Sohn August, an Schopenhauer und die Franzosenzeit werden von einem heiteren oder doch nach Heiterkeit verlangenden Geist durchdrungen, und die verehrte Riesengestalt des Größten von Weimar blickt in das fröhlich-übermütige Treiben reiner Kinderherzen gutmütig-großartig hinein."

Aber schon in dem Roman „Der schöne Valentin" gibt Helene Böhlau eine realistische Lebensgeschichte voll ergreifender Symbolik, deren Tragik darin beruht, daß der triste Alltag schließlich doch über den hohen Moment siegt, daß „die gewaltigste, lebenserschütterndste Leidenschaft zwecklos, ohne Glück oder Tod gebracht zu haben, wieder verrinnt". Eine ungleich höhere Stellung nimmt ihr Hauptwerk „Der Rangierbahnhof" ein, der von R. M. Meyer neben Fontanes Werken als die „hervorragendste Leistung" gepriesen wird, die die neuere Literatur Deutschlands uns auf epischem Gebiet geschenkt hat.

Trotz ihrer großen realistischen Schilderungskunst verfällt Helene Böhlau öfters — z. B. in „Halbtier" — der krankhaften Sinnlichkeit Hoffmanns und Gutzkows; was sie gestaltet, erscheint oft, um mit ihren eigenen Worten zu reden, „als der Niederschlag eines gedrückten, beraubten, friedlosen, armseligen Lebens — so giftig und scharf und beißend."

Wenn es auch übertrieben erscheint, Helene Böhlau neben Theodor Fontane zu stellen, so dürfte vielmehr eine andere moderne Romandichterin, Klara Viebig, einen Vergleich eher rechtfertigen und das ausgesprochene Lob beanspruchen können.

Gleich ihr erstes Buch, die Novellensammlung „Kinder der Eifel" zeigte ihre ungewöhnliche Begabung, in die Seele des Volkes hineinzublicken und ihre tiefsten Erschütterungen zu beobachten. Es sind Menschen von dumpfer, düsterer Leidenschaftlichkeit, dieses Volk der vulkanischen Berge — unter dem die Dichterin aufgewachsen ist — hart und karg in ihrer Empfindungsäußerung wie der rauhe Boden ihrer Scholle, aber gleich dieser voll inneren Feuers. An dieser Heimat ist Klara Viebig gereift. „Die große Einsamkeit des Eifelplateaus in seiner eigenartig schwermütigen Schönheit läßt sich nicht beschreiben. Weite Heiden, über die der Wind hinseufzt — kahle Kratergipfel, im ausgebrannten Schlund ein unergründlich geheimnisvolles Meer — malerische Burgruinen in versteckten Tälern — forellenreiche Bäche und menschenleere Hochwälder — das ist Poesie . . ." Darum ist auch eine herbe Tragik vorherrschend in diesen Eifelgeschichten, deren gewaltigste, „Die Schuldige", die Dichterin später zu dem Drama „Barbara Holzer" gestaltete. Mutterglück und Mutterleid ist kaum je ergreifender geschildert worden. Noch düsterer ist das Nachtstück „Am Totenmaar", wo die furchtbare sittliche Gebundenheit des alten Schäfers Kohlhaas zu dem tragischen Ende seines Kindes, der Anna-Marei, führt. —

„. . . Schnee, Schnee überall!

Die Berge haben ein weißes Totenhemd übergezogen, Kraut und Brombeergestrüpp sind darunter ver-

schwunden. Unheimlich wie ein ungeheures schwarzes Loch schimmert der Spiegel des Weinfelder Maares. Die Schneeflocken sind hineingefallen und verzehrt von der dunklen Tiefe — so fallen Tränen der Menschen auf die Erde und versickern im gierigen Grund.

„Annamarei!" —

Der Vater rannte über die Höhe, den treuen Hund am Strick, und schrie nach seinem Kind. Wo war das? — Im Dorf war die Annemarei nicht mehr gesehen worden, seit dem gestrigen Abend. „Ge es rum nach Daun gangen, gieht lao nach er kucken", trösteten die Nachbarn. Nach Daun, ja, das wollte der Alte, drum raste er der Höhe zu; jenseits des Mäusebergs führte der kürzere Fußpfad zur Kreisstadt hinunter. Er keuchte, er schwitzte. Der Schnee war weich und ballte sich ihm unter den Sohlen. Er glitt, er sank ein; — stampfend, ächzend langte er oben an. . . . .

Da — da — der Schäfer streckt die Hände vor, er tut einen kurzen, rauhen Schrei. Auf der verwitterten Schwelle des Kirchleins hockt eine Gestalt, in die Türnische gedrückt, den Rock über den Kopf gezogen! . . . . Wie ein Kind, das sich im Dunkel gefürchtet hat. Neben ihr liegt ein Bündel — alles weiß — die Füße stehen im Schnee, Schnee liegt auf dem Rock — — —

„Annemarei!" Mit zitternden Händen reißt der Vater den Rock herunter — weiß wie Schnee ist das Gesicht der Tochter, seltsam schmal und eingefallen, die Nase spitz. Auf der glatten Mädchenstirn über der Nasenwurzel hat sich eine ängstliche Falte eingegraben, gefrorene Tropfen hängen an den Wangen, aber der Mund ist im Lächeln halb geöffnet.

Die schneekalten Hände ruhen im Schoß, fest ineinander gefaltet.

„Da steht ein Baum,
„Da steht ein Baum,
Dahin leg' ich meinen Traum,
Dahin leg' ich meine Sünd.
Dann schlafe ich mit dem Jesuskind,
Mit Josef und Maria rein,
Ganz sicher ein. Amen!"

Von ihren größeren Romanen seien „Die Wacht am Rhein", der aus Jugendeindrücken an die großen Kriegstage hervorgegangen ist, und „Das tägliche Brot", ein erschütternd realistisches Großstadtbild um den Kampf des Daseins, das von tiefstem sozialen Mitleid mit den Armen und Elenden durchdrungen ist, wenigstens genannt. Größeres Aufsehen als diese machte der Eifelroman „Das Weiberdorf", durch den Klara Viebig seines gewagten Stoffes wegen vielen gehässigen Anfeindungen ausgesetzt ward. Trotzdem müssen wir gerade hier die Selbstzucht ihrer leidenschaftlichen Natur bewundern. Im „Weiberdorf" kommt nicht nur der Schrei der Natur im Herzen des Weibes zum Ausdruck, sondern auch der ethische Idealismus der Dichterin, in der Figur des armen Bauernweibes, dessen rührende Treue all den wilden Leidenschaften gegenübersteht.

Der größte Roman Klara Viebigs, „Das schlafende Heer", führt uns von dem fernen Westen nach dem fernsten Osten des Vaterlandes. Auch in der Schilderung des polnischen Kolonistenlebens zeigt sie sich von meisterhafter Naturtreue; dem tragischen Kampf, der hier täglich und stündlich um das Deutschtum gekämpft wird, steht sie völlig pessimistisch gegenüber: dem Bild des deutschen Kaisers in der polnischen Schenke wird

der Knipek in die Brust gestoßen, die weiß-schwarz-rote Fahne auf dem Lysa Gora wird zerrissen, und das Herz des edlen deutschen Kämpfers, des Rittmeisters von Doleschal, wird von der eigenen Kugel in hoffnungsloser Verzweiflung zerrissen.

„Feinde Polens müssen alle verderben. Dieser starb, und andere werden folgen ihm. Jahre sind gekommen und gegangen, wir haben Sommer und Winter gezählet, immer in Trauer, immer in Sehnen, immer in Hoffen — aber jetzt hat Polen genug geschlafen, jetzt steht es auf . . . Freue dich, Land, mit deinen Wogen des Korns, mit deinen blinkenden Sensen! Freut euch, ihr Männer, freut euch, ihr Weiber! Ihr Kinder des großen Polen, freuet euch! . . . Gott geht durch seinen Himmel, und die in der Tiefe sind, hören seinen Tritt. Er hat eine Kugel herunterfallen lassen, die hat unsern Feind getroffen. Die Stunde ist da . . . . . Niech zyje Polska!".

In den Ostmarken spielt auch der letzte Roman Klara Viebigs „Absolvo te!", der ebenso wie die vorigen, das Stück einer großen Lebenskonfession ist, der ihr den Platz in der vordersten Reihe der deutschen Dichterinnen behaupten hilft, sie Rosegger und Anzengruber zum mindesten gleichstellt.

„Will man eine allgemeine Charakteristik des „Neuen Romans" in seiner Gesamtheit geben", führt A. von Hanstein aus, „so kann man sagen: Er hat sich verinnerlicht, obwohl der Naturalismus ihn vorübergehend veräußerlichen wollte. An Stelle der reichen äußeren Handlung ist die feinsinnige Schilderung seelischer Entwicklungen getreten. Auch die Spannung sucht der literarische Roman jetzt weniger als je in der

zermalmenden Wucht der äußeren Verhältnisse, sondern mehr in dem lückenlos fesselnden Aufbau eines menschlichen Charakters, wie es einst schon der Werther-Dichter anbahnte. Nicht mehr die Helden, wie bei Walter Scott, nicht mehr die Originale wie bei Dickens, nein: die schlichten Menschen stehen im Vordergrunde der Romanerzählung."

IX. Kapitel.

„Moderne Dichtercharaktere“ und die neue Lyrik.

Am schwersten bleibt es, die moderne Lyrik der Gegenwart darzustellen. Denn sie ist mit dem Gefühlsleben des Volkes am unmittelbarsten verbunden, ihre Wertschätzung wird durch das Festhalten am Alten mehr als ein anderer Zweig unserer Dichtung beeinflußt. Schiller und Goethe gelten hier noch immer als die klassischen, Heine und Lenau, Baumbach und Geibel als die „modernen“ Dichter. Das deutsche Volk, das seiner ganzen Gemütsanlage nach ein ausgesprochen lyrisches ist, hält es fast unter seiner Würde, seine lyrischen Dichter zu kennen, und allenthalben begegnet man zum mindesten ihrer Geringschätzung. Allerdings trägt einen guten Teil der Schuld die oft mehr als mittelmäßige Überproduktion, die, weil sie sich marktschreierisch aufdrängt, als Maßstab für den gegenwärtigen Stand der Lyrik gilt. Und doch spiegelt sich der Geist der Zeit am ursprünglichsten in der lyrischen Dichtung wieder; erst durch Kombination lyrischer Momente mit rhythmischen entsteht das Drama und, die Handlung abstrahierend, die epische Dichtung.

Aber aus der Lyrik war in dem Verlangen nach formaler Schönheit geradezu ein einseitiger Schönheits-

kultus geworden. Sie wandte sich ab vom Leben und seinen größten und schwersten Problemen, darum fehlte ihr die Größe und die Tiefe, die elementare Gewalt aller wirklichen Menschendichtung. Selbst die Bildung neuer Formen vernachlässigte man, und „die Schönheit der übernommenen wurde zur charakterlosen Glätte."

Wie selbst große Gefühlsimpulse deshalb unwirksam vorübergehen mußten, zeigt die passive Haltung der deutschen Dichtung den Kriegen Wilhelms I. gegenüber, die einen Vergleich mit den Freiheitskriegen geradezu herausfordert. Mehr als je hoffte man, daß für die deutsche Dichtung eine Zeit anbrechen müsse, die etwa mit der Blüte unter den Staufenkaisern verglichen werden könne. „Mit verhaltenem Atem lauschte man auf die große Stimme", führt Litzmann aus, „die das Anbrechen einer neuen Blüteperiode der deutschen Dichtung verkünden, auf das Auftreten eines Dichters, der für das Chaos von Wünschen und Idealen, das wir in der Brust trugen, das gestaltende Wort finden, und uns den Weg weisen sollte aus dem Labyrinth charakterlosen Epigonentums, in dem seit Goethes Tode mit wenigen Ausnahmen die deutsche Literatur stecken geblieben war."

Aber diese Stimme blieb ungehört: der großen Zeit fehlte der große Dichter. Storm, der tiefste der lebenden Lyriker, fand kein Wort, „auch nicht das kleinste"; Geibel, der volkstümlichste, sang ein paar Lieder, ohne die Größe der Zeit poetisch erfassen zu können. Allerdings war die Sehnsucht des Volkes erfüllt, ehe sie die Herzen mächtig erregt hatte, wie zur Zeit der Freiheitskriege. So mußte das deutsche Volk mit einem schon dreißig Jahre früher gedichteten Liede, der „Wacht am Rhein", in den Krieg ziehen. Aber trotz-

dem kam durch diese Kriege und die soziale Bewegung, die ihre Folge war, ein neuer Lebensgehalt in die Literatur; denn das Auge hatte sich verschärft für die Wirklichkeit und für die Wahrheit. So konnte es nicht ausbleiben, daß eine junge Dichtergeneration fast unmerklich erstanden war, eine Schar von modernen Stürmern und Drängern, die festen Fußes auf dem Boden der Gegenwart stand, die den neuen Idealen und Problemen gerecht wurde, deren Poesie wieder tatkräftigen Anteil am wirklichen Leben nahm.

Julius Hart schreibt in der Vorrede zu seinem Liederbuche „Homo sum" von der neuen Lyrik:

„Das Wesen ihrer Objektivität steht im Gegensatz zu dem Subjektivismus der hinter uns liegenden Poesie. Die Lyrik wird deshalb auch aus der fremden Seele heraus denken, fühlen und reden lernen und nicht immer das Ich zum Wort kommen lassen. Sie wird das Landschaftliche in ganz anderer Deutlichkeit uns malen, das Einzelbild statt eines typischen hinstellen, die Empfindungen schärfer begründen, ihre Ursachen darlegen und die Gefühle selber feiner zerlegen. In dieser Kunst hat Goethe zum Teil Großes geleistet, als ein dichterisches Genie, das über die Kunst seiner Zeit hinauswächst, aber wenig offenbart sich die Kraft in der übrigen deutschen Poesie, die wesentlich nur stimmungsvoll das reine Empfinden wiedergibt. Vorwiegend ist aber auch die Goethesche Sprache Gefühlssprache und ihr Wesen musikalischer Natur; dem gegenüber wird die Lyrik des Realismus reichere Elemente der Naturanschauung verarbeiten und einen mehr malerischen und plastischen Charakter annehmen, das Bildliche, das bei Goethe zurücktritt, mächtiger in den Vordergrund stellen."

Im Jahre 1885 erschien eine von Wilhelm Arendt herausgegebene lyrische Anthologie „Moderne Dichtercharaktere", in der diese jungen literarischen Revolutionäre zum ersten Mal in geschlossener Reihe auftraten. Wie sie ihre Kunst einschätzten, zeigt das Motto des Buches: „Wir rufen dem kommenden Jahrhundert!" Arno Holz fügte ihm als Parole zu:

> Kein rückwärts schauender Prophet,
> geblendet durch unfaßliche Idole:
> Modern sei der Poet,
> modern vom Scheitel bis zur Sohle!

„Der Geist, der uns treibt zu singen und zu sagen", sagt Hermann Conradi in der ersten Einführung, „darf sich sein eigen Bette graben. Denn es ist der Geist der wiedererwachenden Nationalität. Er ist germanischen Wesens, der all des fremden Flitters und Tandes nicht bedarf. Er ist so reich, so tief, so tongewaltig, daß auf unserer Leier alle Laute, alle Weisen erklingen können, wenn er in seiner Unergründlichkeit und Ursprünglichkeit uns ganz beherrscht. . . . Dann werden die Dichter ihrer wahren Mission auch wieder bewußt werden: Hüter und Heger, Pfadfinder und Wegeleiter, Ärzte und Priester der Menschen zu sein, und vor allem die, denen ein echtes Lied von der Lippe springt — ein Lied, das in die Herzen einschlägt und zündet, das die Schläfer weckt, die Müden stärkt, die Frevler schreckt, die Schwelger und Wollüstlinge von ihren Pfühlen wirft, brandmarkt oder wiedergeboren werden läßt! Vor allem also der Lyriker! . . . In dieser Anthologie eint sich ein solcher Stamm von Lyrikern, der sich das Gelübde auferlegt, stets nur dieser höheren,

edleren und tieferen Auffassung ihrer Kunst huldigen zu wollen."

Karl Henckell, einer der Herausgeber dieser Anthologie, prahlt sogar in der Vorrede: „Auf den Dichtern des Kreises, den dies Buch vereint, beruht die Literatur, die Poesie der Zukunft, und wir meinen, eine bedeutsame Literatur, eine große Poesie."

Natürlich mußten diese Ankündigungen umsomehr als Phrase wirken, weil das Buch durchaus nicht hielt, was es versprach. Diesen Dichtern fehlte es nicht am Wollen, sondern am Können. Sie mußten bald hinter Bessere zurücktreten, die sich auf ihren Kampfruf zu Worte meldeten, und so bleibt ihnen nur das Verdienst, als Erste das Wort der Zeit ergriffen zu haben; sie waren Anreger, aber keine Vollender. Sie konnten es auch gar nicht sein, weil sie selbst noch viel zu tief und unklar von den Gärungen der neuen Zeit in Bann gehalten wurden. Trotzdem aber zeigten sie völlig neue Seiten dem Althergebrachten und Epigonentum gegenüber.

Hermann Conradi kann als Typus der modernen Dränger gelten. Unter dem Einfluß Dostojewskis und Nietzsche's rang er nach hohen Zielen und wußte sich von der gesellschaftlichen Lüge zu befreien. Aber sein Charakter war viel zu schwach, als daß er jemals künstlerischen Halt gefunden hätte, so daß der Achtundzwanzigjährige seinem Leben selbst ein Ende machte. Seine Poesie, die voll hinreißenden Schwunges ist, kennzeichnen überschäumendes Kraftgefühl einerseits, Mutlosigkeit und qualvolle Zerrissenheit andrerseits.

Was wir vollbringen, tun wir nach Schablonen,
und unsre Herzen schrei'n nach Gold und Dirnen,

und keinen gibt's, der tief im Herzen trüge
den Haß, der aufflammt gegen diese Lüge —
wir knien alle vor dem Götzen nieder,
und singen unsrer Freiheit Sterbelieder.

Dieser ewige Kampf des Hohen und Niederen in seiner Seele wird bald zum Leitmotiv seiner leidenschaftlichen Dichtung überhaupt. („Lieder eines Sünders.")

„Diese Dichtungen wirken um so wahrer, um so unmittelbarer, weil die grundverschiedensten Töne so hart nebeneinander erklingen. Neben den lebensfrohesten, den aufjauchzenden Liedern aus der Brust eines Jünglings, der die Welt in sich fühlt, Klänge von gräßlicher, düsterer Sinnlichkeit.

Man fühlt: hier ist kein Boden, hier ist Sumpf, hier versinkt man, langsam und sicher und unentrinnbar. Dann kommen wieder Gedichte, wo sich die Seele des Dichters ausweint. Ein grauer Nebel hängt über den Dingen. Alles ist schal und modrig und der Geruch der Verwesung ist überall in der Luft. Man hat diese Gedichte als Ausgeburt eines unreifen, knabenhaften Weltschmerzes bezeichnet. Und es liegt in ihnen doch diese tiefe Tragik verborgen, die Tragik dessen, der endlich leben kann und das Übermaß des Lebens nicht erträgt."

Die müde schon verglühte,
Die leise schon verklang,
Jach ist sie wieder aufgeflammt
In jauchzendem Gesang!
Wie Zimbelton, wie Lautenschlag
Ward meine Liebe wieder wach,

Die müde schon verglühte,
Die leise schon verklang. — —
Und wie durch Nebelschleier
Die Sonne siegreich bricht,
Der jungen Flur ein goldnes Band
Ums Lockenantlitz flicht:
So überglänzt mit Purpurschein
Die Liebe nun mein ganzes Sein,
Gießt goldne Feuer nieder
Und wirbt um neue Lieder. —

Gerhart Hauptmann, auf den Conradi einen bedeutsamen Einfluß ausgeübt hat, urteilt über ihn, daß das Gute bei ihm außergewöhnlich gut, aber das Schlechte auch außergewöhnlich schlecht sei. In einem Nachruf an diesen ersten Toten der jungen Dichtergeneration in der Zeitschrift „Moderne Dichtung", heißt es: Hermann Conradi war ein Dichter, der in die Tiefe der Menschenseele hinabtauchte, der die verborgensten Gefühle ans Licht förderte. Er sah da noch, wo andere nicht mehr sahen, fühlte die leisesten Schwingungen, die für die Nerven anderer völlig unempfindlich — ja, er war sozusagen ein einziger, schwingender Nerv. Seine Empfindungsschwelle lag tiefer als die anderer. — Aber weit besser hat Hermann Conradi in einem Grablied selbst sich sein eigenes Schicksal angekündigt.

Gewißheit.

Ich weiß — ich weiß: nur wie ein Meteor,
Das flammend kam, jach sich in Nacht verlor,
Werd' ich durch uns're Dichtung streifen!
Die Laute rauscht. Es jauchzt wie Sturmgesang, —
Wie Südwind kost, — es gellt wie Trommelklang
Mein Lied und wird in alle Herzen greifen . . .

Dann bebt's jäh aus in schriller Dissonanz . . .
Die Blüten sind verdorrt, versprüht der Glanz —
Es streicht der Abendwind durch die Zypressen . . .
Was ich geträumt: sie geben ihm Gestalt —
Ich aber werde bald vergessen . . .

Auch Karl Henckell will als moderner Stürmer gelten, obwohl seine Eigenart ihn viel mehr auf das Stimmungslied hinweist und Goethe und Möricke hinsichtlich der Form seine Vorbilder sind.

Wer bannt mich fest, wer heißt mich rasten träg?
Wer ändert mir den selbst erwählten Weg?
Frei ist die Bahn und niemand darf mich zügeln,
Ich stürme fort auf adlerschnellen Flügeln!

Der Welten Räume messe ich zur Stund
Von Himmelsfernen bis zum Höllenschlund,
Von Pol zu Pol — durch Höhen und durch Schlünde,
Von Gott zu Bel, von Menschlichkeit zur Sünde.

Von der sozialistischen Bewegung ist Karl Henckell stark ergriffen, und durch viele seiner Lieder tönt der Ruf nach Freiheit.

Wir sind die Barbaren der Milde,
Wir sind die Barbaren des Rechts,
Wir führen die Freiheit im Schilde,
Die Freiheit des Menschengeschlechts.

Wir sind die „modernen Barbaren".
Modernen Barbaren? — o nein!
Wir wollen die roten Husaren,
Husaren der Menschheit sein!

Er wollte, wie er selbst sagt, eine Lyrik schaffen, die, durchtränkt von dem Lebensstrom der Zeit und der Nation, ein charakteristisch verkörpertes Abbild alles Leidens, Sehnens, Strebens und Kämpfens unserer Epoche darstellt. Das dichterisch wertvollste von ihm aber ist aus rein lyrischem Empfinden erwachsen, das im Gegensatz zu Conradis vorfrüher Weltmüdigkeit durch sprudelnde Frische erfreut.

Frühling.

O reiner Himmel mit blauem Schein!
O Sonnenstunde, o Wonnetag!
Euch jauchz' ich ins lachende Auge hinein,
Was meine Seele nur jauchzen mag.

Du linder Lenzwind, streiche mir sacht
Mit weichem Wehen die Locken zurück!
Du brachst der brummigen Winternacht
Mit einem Hauche das Eisgenick.

Du Sänger im Strauche mit schmetterndem Schlag,
Inbrünstig flötende Kreatur!
Nun pfeifen wir beide den lieben Tag
Und pfeifen und flöten und schmettern nur:

Wie der Äther blaut, wie der Segen taut,
Wie die Kätzchen baumeln, juchhei!
Wie der Schatz dem Schätzchen am Lätzchen kraut,
Wie sie zittern! — Tandaradei!

Der eigentliche Herausgeber der Anthologie, Wilhelm Arendt, steht wie Conradi unter dem Bann seiner ungezügelten Sinne.

Nacht ist's. Trüb flattert der Ampel Licht,
des Mondes Schein durch die Fenster bricht.

Wir sitzen im Kreis beim festlichen Mahl,
von Hand zu Hand geht der duft'ge Pokal.

Wild üppige Zecher sind wir zumeist,
manches Witzwort sprüht von Geist zu Geist.

Dazwischen tönt der Dirnen Gelach,
das klingt so grell, das klingt so jach . . .

O tolles Schwelgen im Überfluß!
immer süßer berauscht uns der Sinnengenuß,

O, noch in nächster Stunde vielleicht,
der Tod über unsere Häupter streicht. —

Uns kümmert es nicht, Brust wogend an Brust,
so laßt uns sterben im Taumel der Lust!

Aber auch Arendt, der sich in seinen späteren vielen Gedichtbänden immer mehr verflachte, nimmt Anteil an dem ohnmächtigen sozialen Kampf.

Chaotische Brandung wirr uns umtost,
verzehrt von dämonischen Gluten;
von keinem Strahl ewigen Lichtes umkost,
müssen wir elend verbluten.

Auch sein Schicksal ist, wie Hermann Conradis, ein trauriges. Er lebt, seit Jahren körperlich gebrochen, in geistiger Umnachtung hinsiechend. Sein trostloses Geschick scheint er früh geahnt zu haben:

„All meine Tage
Wehn spurlos ins Nichts,
In stummer Klage
Harr ich des Lichts.“

Als sozialer Dichter führte sich weiter Friedrich Adler ein, der die Arbeiter nach einem mißlungenen Streik schlicht und einfach sprechen läßt:

Wir schweigen schon, ihr habt gewonnen,
ihr Männer von Gesetz und Recht,
und sicher seid ihr eingesponnen
in neuer Ordnung eng Geflecht.

Wir schweigen schon. Stolz dürft ihr zeigen,
wie ihr gebeugt, was euch bedroht.
Wir schweigen schon und werden schweigen,
allein uns hungert! Schafft uns Brot!

Das stärkste Talent der Anthologie stellt sich in Arno Holz dar, der auch der einzige ist, der sich zu dauernder Bedeutung durchgerungen hat. Holz wollte nicht nur modern um jeden Preis sein, sondern er war es auch wirklich, weil ihm die Großstadt die reale Grundlage für seine Poesie bot, weil sein Herz voll Mitleid mit den Armen war.

„Wir haben blutend uns hinabgezwungen,
wir sind der Welt bis tief ins Herz gedrungen.“

Allerdings finden wir auch bei ihm zunächst sozialdemokratische Ideen.

Die dummen Völker sind es endlich satt,
Die Hände ihrer Henker fromm zu küssen;
schon rollt ihr Zorn in bleigeschmolznen Flüssen
von Land zu Land hin über Dorf und Stadt!

Schon reckt gespenstisch die soziale Frage
aus Nacht und Not ihr rotes Drachenhaupt,
der Baum des Friedens trauert nackt entlaubt
und alles Glück ward eine fromme Sage!

Aber bald wird seine Dichtung eine reine, erschütternde Mitleidssprache des menschlichen Elends. Seine reifsten Schöpfungen sind in der Sammlung „Buch der Zeit", vereinigt, einer „hundertstimmigen Liedersammlung, in der von den weichsten Herzenslauten bis zum rollenden Donner alles erschütternd anklingt, was den einzelnen oder die ganze Zeit bewegt."

„Fünf wurmzernagte Stiegen geht's hinauf
Ins letzte Stockwerk einer Mietskaserne;
Hier hält der Nordwind sich am liebsten auf,
Und durch das Dachwerk schaun des Himmels Sterne.
Was sie erspähn, o, es ist grad genug,
Um mit dem Elend brüderlich zu weinen:
Ein Stückchen Schwarzbrot und ein Wasserkrug,
Ein Werktisch und ein Schemel mit drei Beinen!
Das Fenster ist vernagelt durch ein Brett,
Und doch durchpfeift der Wind es hin und wieder,
Und dort auf jenem strohgestopften Bett
Liegt fieberkrank ein junges Weib darnieder:
Drei kleine Kinder stehn um sie herum,
Die stieren Blicks an ihren Zügen hangen;
Vor vielem Weinen ward ihr Mündlein stumm,
Und keine Träne mehr netzt ihre Wangen."

Die moderne Lyrik darf zunächst den Ruhm in Anspruch nehmen, ein viel weiteres Stoffgebiet erobert zu haben, als sie vordem besaß. Sie hat es erreicht

durch das Streben, neben der sprachlichen Form und dem sinnlichen Wohllaut, neben bloßen Empfindungen und Stimmungen vor allem Größe und Tiefe der Anschauung zur Gestaltung zu bringen. Daneben macht sich ein Streben nach neuen Formen immer mehr geltend, je mehr sich die Forderungen des Naturalismus durchsetzten. Am weitesten ging darin auch hier Arno Holz. Er hört aus allen Reimgedichten, strengen Strophen und freien Rhythmen nur den Leierkasten heraus und will an Stelle dessen eine neue Lyrik setzen, „die auf jede Musik durch Worte als Selbstzweck verzichtet, und die, rein formal, lediglich durch einen Rhythmus getragen wird, der nur noch durch das lebt, was durch ihn zum Ausdruck ringt. . . . Ebensowenig wie die Bedingungen stets dieselben bleiben, unter denen Kunstwerke geschaffen werden, genau so ändern sich auch fortwährend die Bedingungen, unter denen Kunstwerke genossen werden. Unser Ohr hört heute feiner. Durch jede Strophe, auch durch die schönste, klingt, sobald sie wiederholt wird, ein geheimer Leierkasten. Und gerade dieser Leierkasten ist es, der endlich aus unserer Lyrik heraus muß. Was im Anfang Hohes Lied war, ist dadurch, daß es immer wiederholt wurde, heute Bänkelsängerei geworden."

An andrer Stelle sagt Arno Holz: „Der erste, der auf Sonne Wonne reimte, auf Herz Schmerz und auf Brust Lust, war ein Genie; der Tausendste ein Kretin."

Aus diesen Erwägungen heraus dichtete er seine Liedersammlung „Phantasus".

In graues Grün
verdämmern Riesenstämme.

Von greisen Ästen
hängt
in langen Bärten Moos.
Irgendwo . . hämmernd . . ein Specht.
Kommt der Wolf? Wächst das Wunschkraut hier?
Wird auf ihrem weißen Zelter,
lächelnd,
auf mein klopfendes Herz zu
die Prinzessin reiten?
Nichts.
Wie schwarze Urwaldkröten,
regungslos,
hockt am Weg der Wachholder.
Zwischendurch
giftrot
leuchten Fliegenpilze.

Zu wie genauer Reproduktion der Natur er dadurch gelangt ist, beweist schlagend folgendes Gedicht aus der Phantasussammlung:

In den Grunewald,
seit fünf Uhr früh,
spie Berlin seine Extrazüge.
Über die Brücke von Halensee,
über Spandau, Schmargendorf, über den Pichelsberg,
von allen Seiten,
zwischen trommelnden Turnerzügen,
zwischen Kremsern mit Musik,
entlang die schimmernde Havel,
kilometerten sich die Chausseeflöhe.
„Pankow, Pankow, Pankow, Kille, Kille"
„Rixdorfer" „Schunkelwalzer" „Holzauktion.

Jetzt ist es Nacht.
Noch immer
aus der Hundekehle
quietscht und empört sich der Leierkasten.
Hinter den Bahndamm, zwischen die dunklen Kuscheln,
verschwindet
eine brennende Zigarre, ein Pfingstkleid.
Luna: lächelt.
Zwischen weggeworfnem Stullenpapier und Eierschalen
suchen sie die blaue Blume!

Arno Holz ist selbst schnell genug von dieser zwar interessanten, aber unkünstlerischen Manier zurückgekommen, um in eine neue Manier zu verfallen. Mit einer merkwürdig sicheren Erkenntnis der Besonderheiten des Rokoko hat er das „Lyrische Portrait aus dem 17. Jahrhundert" „Dafnis" geschrieben, ohne aber damit viel mehr als eine literarische Spielerei zu geben.

Er hört mit ihr den
Gukguk schreyn.
Ode Jambo-Trochaica.

Grisillgen / weistu waß?
Kom mit mir in das Graß.
Im Hayn blüht lengst der Flihder
die Fröschgens hupffen wihder.
Venus und ihr kleines Söhngen
pflükken sich da Tausendschöngen.
Ach / nun ist die göldne Zeit —
hörstu / wie der Gukguk schreyt?
Grisillgen / weistu waß?
Itzt wüntscht ich dihß und daß.

Sih / wie sich meine Zihgen
ümb deine Schäffgens schmihgen.
Zwischen Qwendel / über Qwekken
tasten dort verbuhlt zwo Schnekken.
Ach / nun ist die göldne Zeit —
horch blohß / wie der Gukguk schreyt!
  Grisillgen / weistu waß?
„Nein / nicht doch / Dafnis / laß!
For so ein Bihnen-Kröpffgen
ist nicht mein Honig-Döpffgen!
Müßt ich nicht durch solch Benähmen
mich vor meinen Schäffgens schähmen?
Drükk mir nicht mein Daffet-Kleid /
horch doch / wie der Gukguk schreyt!"
  Grisillgen / waß ist daß?
Dein Hütgen glüzzt gantz naß?
„Lind träuffelt seinen Segen
ein lihber Sonnen-Regen!"
Flink in jenes Rohsen-Läubgen!
Ich der Täuber / du das Täubgen!
Ach / nun ist die göldne Zeit —
nein / wie blohß der Gukguk schreyt!

Die Anthologie „Moderne Dichtercharaktere" blieb ziemlich unbeachtet. Weder die modernen Dichter noch die moderne Dichtung wurden durch sie bekannt. Viel wichtiger in dieser Hinsicht war Karl Bleibtreus Broschüre: Revolution in der Literatur, die im Jahre 1887 erschien und großes Aufsehen machte, obwohl Bleibtreu darin in parteiischer Weise gegen ältere Schriftsteller zu Felde zog und moderne nur gelten ließ, wenn sie seiner eigenen Kunstrichtung dienstbar gemacht werden konnten. Natürlich stellt er seine eigene Lyrik

als die eigentlich moderne hin, von der er rühmt, daß sie landschaftliches Lokalkolorit besitze und daß ihre „Erotik von den elektrischen Laternen der Leipzigerstraße, nicht von einem nebulosen Wolkenkuckucksheim bestrahlt“ werde.

Wie falsch Bleibtreu urteilt, geht schon daraus hervor, daß er Arendt für den bedeutendsten Lyriker, Arno Holz dagegen nur für einen Reimklingler hält. Durch diese Schrift, deren Titelblatt einen von Blitzen zerrissenen Himmel darstellte, wurden aber dem großen Publikum die Namen der neuen Dichter geläufiger gemacht, und man machte sich jetzt mit großem Eifer daran, diese Dichter und ihre Dichtungen kennen zu lernen. Viele der Älteren, deren Goldschnittbände bisher ausschließlich in die Hände derjenigen gekommen waren, die sich überhaupt um die Lyrik bekümmerten — Geibel und Baumbach, Julius Wolff und Viktor Scheffel — wurden gestürzt und mußten endlich den Modernen weichen! In der Bleibtreu'schen Revolutionsbroschüre war auch als „Vertreter pikanter Gelegenheitslyrik, die einer gewissen Innerlichkeit nicht entbehre,“ ein Dichter gestreift worden, der sich bald auf lyrischem Gebiet zum Führer der Modernen aufschwang, der unsrer neuesten Versdichtung bald das Gepräge seiner starken Persönlichkeit gab und als ihr Größter an die erste Stelle gerückt werden muß — Detlev von Liliencron.

X. Kapitel.

Detlev von Liliencron und die Neuromantiker.

Liliencron gehörte kaum noch zu den Jungen, als er in die Literatur eintrat. „Erst in der Mitte meiner dreißiger Jahre schrieb ich, durch einen Zufall veranlaßt, mein erstes Gedicht." Er ist auch gar nicht in dem Sinne modern, daß wir bei ihm ein Ringen nach neuen Stoffen oder ein Sprengen der üblichen Formen finden. Die Fesseln, in denen Goethe sich bewegt, sind auch ihm nie zu eng geworden. „In Liliencron" — führt K. Busse aus — „erreicht die moderne Bewegung den Anschluß an die Literatur der Vergangenheit. In der Bevorzugung des Charakteristischen vor dem Musikalischen schließt sich Liliencron eng an Storm. Unter dem Einfluß dieses Poeten steht auch vieles aus den „Adjutantenritten"; alles, was wir an Storm bewundern, kehrt bei dem holsteinischen Baron wieder: Die Ursprünglichkeit des Empfindens, die scharfe Plastik der Zeichnung, die feine Künstlerschaft, die sichere Beschränkung und poetische Durchdringung des Stofflichen. Und doch geht Liliencron bereits über Storm hinaus in der Betonung des charakteristischen Elements. Wenn Storm einen Teich schildert, so malt er das Ufer mit seinen

schwankenden Gräsern und dem Schilf, das die Libellen umfliegen. Liliencron aber malt noch den zerrissenen Stiefel dazu, den irgend ein Vagabund dort zurückließ."

Wie Storm vergißt auch Liliencron nie, daß er Norddeutscher ist. Die Landschaften, die er mit so großer Anschauung realistisch beseelt, sind die Heide und die Knicks seiner holsteinischen Felder und die Marschen, die Watten und das Meer.

„Die Heide. Sie blüht. Was ist da zu sagen. Du Aschenbrödel der Natur, du Menschentrost, du seliger Hort der Einsamkeit, wie lieb ich dich, wie lieb ich dich . . ."

Heidebilder.

Die Mittagsonne brütet auf der Heide,
Im Süden droht ein schwarzer Ring.
Verdurstet hängt das magere Getreide,
Behaglich treibt der Schmetterling.

Ermattet ruhn der Hirt und seine Schafe,
Die Ernte träumt im Binsenkraut,
Die Ringelnatter sonnt in trägem Schlafe
Unregbar ihre Tigerhaut.

Im Zickzack zuckt ein Blitz, und Wasserfluten
Entstürzen gierig feuchtem Zelt.
Es jauchzt der Sturm und peitscht mit seinen Ruten
Erlösend meine Heidewelt.

Tiefeinsamkeit, es schlingt um deine Pforte
Die Erika das rote Band.
Von Menschen leer, was braucht es noch der Worte,
Sei mir gegrüßt, du stilles Land.

Des Dichters Seele ist ganz eins mit der Seele der Natur, ihre Freude ist seine Freude, ihr Schmerz sein Schmerz. Von Naturpoesie ist fast jedes seiner Gedichte durchtränkt. Die Natur vertieft seine Sprache, sie gibt ihm Bild, Rhythmus und konkreten Ausdruck, sie ist gewissermaßen das ausgleichende Element in seiner Kunst. Die Natur bildet immer den stimmungsvollen Hintergrund in seinen Liedern und Balladen, Soldatengeschichten und Chroniknovellen. In der freien Natur erlebt er seine Visionen und Phantasien, sie steigen gewissermaßen aus der Landschaft empor. In diesem Sinne sagt er selbst von sich: „Jeder Dichter müßte eigentlich ein Jäger sein. Shakespeare und Turgenieff waren es ... Mit Hund und Gewehr allein durch Heide, Wald und Busch zu streifen, wird immer mir ein Tag zu leben wert sein."

Nach der Hühnerjagd.

Erhitzt und müde, durstig, stark verbrannt,
kehr ich in meine Waldherberge ein.
Gewehr und Mütze häng ich an die Wand,
den Eimer sucht mein Hund und schlappt ihn rein.
Die junge Witwe lehnt am Schenkenstand,
freundarm und stumm, im letzten Abendschein,
dann lächelt sie verstohlen, abgewandt,
der Gäste Aufbruch läßt uns bald allein.

Liliencron ist der Neuschöpfer des deutschen Naturliedes. Seine Lyrik ist Stimmung, Erlebnis, Seele, Natur; alle Empfindungen des Menschenherzens werden in ihr offenbar, ohne jede Sentimentalität und Rhetorik. In seiner ehrlichen, temperamentvollen Persönlichkeit, die für alle Eindrücke, je nach Stimmung und Erleb-

nis, froh oder ernst, leichtsinnig oder tiefsinnig, höchst empfänglich ist, gleicht er dem jungen Goethe. In allen Poesien Liliencrons offenbart sich unbewußt eine optimistische Lebensanschauung, die im Lebensgenuß wurzelt und gipfelt. Skrupellos weiß er sich über alle Widerwärtigkeiten des Lebens hinwegzusetzen.

Bruder Liederlich.

Die Feder am Sturmhut in Spiel und Gefahren,
Halli.
Nie lernt' ich im Leben zu fasten, zu sparen,
Hallo.
Der Dirne lass' ich die Wege nicht frei.
Wo Männer sich raufen, da bin ich dabei,
Und wo sie saufen, da sauf' ich für drei.
Halli und Hallo.

Verdammt, es blieb mir ein Mädel hängen,
Halli.
Ich kann sie mir nicht aus dem Herzen zwängen,
Hallo.
Ich glaube, sie war erst sechzehn Jahr,
Trug rote Bänder im schwarzen Haar,
Und plauderte wie der lustigste Star.
Halli und Hallo.

Was hatte das Mädel zwei frische Backen,
Halli.
Krach, konnten die Zähne die Haselnuß knacken,
Hallo.
Sie hat mir das Zimmer mit Blumen geschmückt,
Die wir auf heimlichen Wegen gepflückt,
Wie hab' ich dafür ans Herz sie gedrückt.
Halli und Hallo.

Ich schenkt' ihr ein Kleidchen von gelber Seiden,
Halli.
Sie sagte, sie möcht' mich unsäglich gern leiden,
Hallo.
Und als ich die Taschen ihr vollgesteckt
Mit Pralines, Feigen und feinem Konfekt,
Da hat sie von morgens bis abends geschleckt.
Halli und Hallo.

Wir haben süperb uns die Zeit vertrieben,
Halli.
Ich wollte, wir wären zusammengeblieben,
Hallo.
Doch wurde die Sache mir stark ennuyant,
Ich sagt' ihr, daß mich die Regierung ernannt,
Kamele zu kaufen in Samarkand.
Halli und Hallo.

Und als ich zum Abschied die Hand gab der Kleinen,
Halli.
Da fing sie bitterlich an zu weinen,
Hallo.
Was denk' ich just heut ohn' Unterlaß,
Daß ich ihr so rauh gab den Reisepaß . . .
Wein her, zum Henker, und da liegt Trumpf Aß.
Halli und Hallo.

In solcher Frische präsentiert sich Liliencrons Liebeslyrik. Sein männliches, gesundes Wesen hat sich wie einst Goethe immer sinnenfroh der Liebe hingegeben, die er in allen Farben schildert, von der zarten Sehnsucht bis zur stärksten leidenschaftlichen Erregung, vom ersten Liebesgetändel bis zur verzehrenden Reue und

Selbstqual. Aber nirgends findet sich in diesen Gedichten eine Spur von Lüsternheit wie bei so vielen der Modernen; seine Liebeslieder sind voll überschäumender Lebenslust, und ebenso verwandelt sich die Liebe bei ihm in Haß.

Nach dem Balle.

Setz in des Wagens Finsternis
Getrost den Atlasschuh!
Die Füchse schäumen ins Gebiß,
Und nun, Johann, fahr zu!
  Es ruht an meiner Schulter aus
  Und schläft, ein müder Veilchenstrauß,
  Die kleine blonde Komtesse.

Die Nacht versinkt in Sumpf und Moor,
Ein erster roter Streif.
Der Kiebitz schüttelt sich im Rohr
Aus Schopf und Pelz den Reif.
  Noch hört im Traum der Rosse Lauf,
  Dann schlägt die blauen Augen auf
  Die kleine blonde Komtesse.

Die Sichel klingt vom Wiesengrund,
Der Tauber gurrt und lacht,
Am Rade kläfft der Bauernhund,
All' Leben ist erwacht.
  Ach, wie die Sonne köstlich schien,
  Wie fuhren schnell nach Gretna Green
  Ich und die kleine Komtesse.

Die gelbe Blume Eifersucht.

Was war das? drückt' er ihr leise die Hand,
Als gestern abend er neben ihr stand?
        Der Hund, der Hund!

Heut sah sie den ganzen Tag hinaus:
Wann wird er kommen.
Und als er um die Ecke bog,
Das Rot ihr in die Schläfen flog.
Das soll dir nicht frommen,
Du Hund, du Hund!

Heut abend, ich lauschte, in heimlicher Stund',
Er küßte sie zärtlich auf Augen und Mund,
Der Hund, der Hund!
Nun lauer' und schleich' ich im Säulengang
Auf Katzenpfoten.
Meinen Dolch betast' ich wohl hundertmal,
In die Brust ihn dir brech' ich für alle die Qual,
Als Liebesboten,
Du Hund, du Hund!

„Es wäre aber zu weit gegangen, wenn man Liliencron jede gedankliche Tiefe abspräche. Wenn sein Wesen auch nicht von faustischem Drang, die Rätsel der Welt zu ergründen, beherrscht wird, so streift seine Phantasie doch Höchstes und Tiefstes mit ahnungsvollem Gefühl. Auch ihm offenbaren sich gelegentlich kraft seiner Phantasie, kraft seiner genialen Veranlagung die großen Zusammenhänge der Welt, die Probleme eines tieferen Lebens; nur ist sein Wille nicht auf deren Ergründung gerichtet. Er läßt auch diese Vorstellungen nur wie Bilder auf sich wirken, auch sie gehören zum großen Panorama des Lebens."

Auf dem Kirchhof.

Der Tag ging regenschwer und sturmbewegt,
Ich war an manch vergessenem Grab gewesen.

Verwittert Stein und Kreuz, die Kränze alt,
Die Namen überwachsen, kaum zu lesen.

Der Tag ging sturmbewegt und regenschwer,
Auf allen Gräbern fror das Wort: Gewesen.
Wie sturmestot die Särge schlummerten,
Auf allen Gräbern taute still: Genesen.

So ist Liliencron durch seine besonderen künstlerischen Anlagen der Dichter der Natur, des knappen kurzen Liedes, des Stimmungsgedichts, der Ballade im volkstümlichen Ton geworden. Durch ihn wurde die moderne Lyrik wirkliche Poesie, unbefangene, ursprüngliche Kunst. Wie er selbst von der Vergangenheit ausging, muß die Zukunft von ihm ausgehen.

Das starke Naturempfinden Liliencrons wurzelt größtenteils in seiner straffen Soldatennatur. „Wenn er sich der herrlichen Leutnantszeit erinnert, wenn er der Kriegszeiten gedenkt, wenn er Trommelschlag hört oder gar fern im Feld das Feuern einer Schützenlinie, dann geht ihm das Herz auf, dann beseligt ihn eine heiße Lebensfreude und mehr noch, dann schwelgt seine Phantasie in poetischen Genüssen, in der stimmungsvollen Poesie des Lagerlebens und des Manövers, in den wirren, farbenprächtigen, gigantischen Bildern der Schlacht."

Die Musik kommt.

Klingling, bumbum und tschingdada,
Zieht im Triumph der Perserschah?
Und um die Ecke brausend bricht's
Wie Tubaton des Weltgerichts,
Voran der Schellenträger.

Brumbum, das große Bombardon,
Der Beckenschlag, das Helikon,
Die Piccolo, der Zinkenist,
Die Türkentrommel, der Flötist,
Und dann der Herre Hauptmann.

Der Hauptmann naht mit stolzem Sinn,
Die Schuppenketten unterm Kinn,
Die Schärpe schnürt den schlanken Leib,
Beim Zeus! das ist kein Zeitvertreib,
Und dann die Herren Leutnants.

Zwei Leutnants, rosenrot und braun,
Die Fahne schützen sie als Zaun,
Die Fahne kommt, den Hut nimm ab,
Der sind wir treu bis an das Grab!
Und dann die Grenadiere.

Der Grenadier im strammen Tritt,
In Schritt und Tritt und Tritt und Schritt,
Das stampft und dröhnt und klappt und flirrt,
Laternenglas und Fenster klirrt,
Und dann die kleinen Mädchen.

Die Mädchen alle, Kopf an Kopf,
Das Auge blau und blond der Zopf,
Aus Tür und Tor und Hof und Haus
Schaut Mine, Trine, Stine aus,
Vorbei ist die Musike.

Klingling, tschingtsching und Paukenkrach,
Noch aus der Ferne tönt es schwach,
Ganz leise bumbumbumbum tsching,
Zog da ein bunter Schmetterling,
Tschingtsching, bum, um die Ecke?

Kleine Ballade.

Hoch weht mein Busch, hell klirrt mein Schild
Im Wolkenbruch der Feindesklingen,
Die malen kein Madonnenbild
Und tönen nicht wie Harfensingen.

Und in den Staub der letzte Schelm,
Der mich vom Sattel wollte stechen!
Ich schlug ihm Feuer in den Helm
Und sah ihn tot zusammenbrechen.

Ihr wolltet stören meinen Herd?
Ich zeigte euch die Mannessehne.
Und lachend trockne ich mein Schwert
An meines Rosses schwarzer Mähne.

Der Hohenfriedberger.

Die Instrumente her! Daß ihr euch sputet,
wenn einst der Tod macht in mein Buch den Klecks,
den großen Klecks, der alles überflutet.
Den Schlachtentrumpfer blast, und nicht perplex!
Den Hohenfriedeberger trommelt, tutet,
mit seinen Pauken sei mein Leben ex!
Und komm ich oben an so unvermutet,
aufbrüll ich: Vivat Fridericus Rex!

Ganz von selbst wurde Liliencron so auf die Ballade hingewiesen, deren hauptsächlichster und einzig genialer Vertreter in der Gegenwart er ist. Seine Balladen handeln von Kampf und Mannesmut, Tapferkeit und Trotz, von Liebe und Treue bis in den Tod. Seinen Stoff entnimmt er meist der Geschichte seiner nordischen Heimat, dem reckenhaft-rohen Mittelalter mit all seinen düsteren, kraftvollen Auswüchsen.

Pidder Lüng.

Der Amtmann von Tondern, Henning Pogwisch,
Schlägt mit der Faust auf den Eichentisch:
Heut' fahr' ich selbst hinüber nach Sylt,
Und hol' mir mit eigner Hand Zins und Gült.
Und kann ich die Abgaben der Fischer nicht fassen,
Sollen sie Nasen und Ohren lassen,
Und ich höhn' ihrem Wort:
Lewwer duad üs Slaav.

Im Schiff vorn der Ritter, panzerbewehrt,
Stützt sich finster auf sein langes Schwert.
Hinter ihm, von der hohen Geistlichkeit,
Steht Jürgen, der Priester, beflissen, bereit.
Er reibt sich die Hände, er bückt den Nacken.
Der Obrigkeit helf' ich, die Frevler packen,
In den Pfuhl das Wort:
Lewwer duad üs Slaav.

Gen Hörnum hat die Prunkbarke den Schnabel gewetzt,
Ihr folgen die Ewer, kriegsvolkbesetzt.
Und es knirschen die Kiele auf den Sand,
Und der Ritter, der Priester springen ans Land,
Und waffenrasselnd hinter den beiden
Entreißen die Söldner die Klingen den Scheiden.
Nun gilt es, Friesen:
Lewwer duad üs Slaav.

Die Knechte umzingeln das erste Haus,
Pidder Lüng schaut verwundert zum Fenster heraus.
Der Ritter, der Priester treten allein
Über die ärmliche Schwelle hinein.

Des langen Peters starkzählige Sippe
Sitzt grad an der kargen Mittagskrippe.
Jetzt zeige dich, Pidder:
Lewwer duad üs Slaav.

Der Ritter verneigt sich mit hämischem Hohn,
Der Priester will anheben seinen Sermon.
Der Ritter nimmt spöttisch den Helm vom Haupt
Und verbeugt sich noch einmal: Ihr erlaubt,
Daß wir euch stören bei euerm Essen,
Bringt hurtig den Zehnten, den ihr vergessen,
Und euer Spruch ist ein Dreck:
Lewwer duad üs Slaav.

Da reckt sich Pidder, steht wie ein Baum:
Henning Pogwisch, halt deine Reden im Zaum.
Wir waren der Steuern von jeher frei,
Und ob du sie wünschst, ist uns einerlei.
Zieh ab mit deinen Hungergesellen,
Hörst du meine Hunde bellen?
Und das Wort bleibt stehn:
Lewwer duad üs Slaav.

Bettelpack, fährt ihn der Amtmann an,
Und die Stirnader schwillt dem geschienten Mann:
Du frißt deinen Grünkohl nicht eher auf,
Als bis dein Geld hier liegt zu Hauf.
Der Priester zischelt von Trotzkopf und Bücken,
Und verkriecht sich hinter des Eisernen Rücken.
O Wort, geh nicht unter:
Lewwer duad üs Slaav.

Pidder Lüng starrt wie wirrsinnig den Amtmann an,
Immer heftiger in Wut gerät der Tyrann,
Und er speit in den dampfenden Kohl hinein:
Nun geh an deinen Trog, du Schwein.
Und er will, um die peinliche Stunde zu enden,
Zu seinen Leuten nach draußen sich wenden.
Dumpf dröhnt's von drinnen:
Lewwer duad üs Slaav.

Einen einzigen Sprung hat Pidder getan,
Er schleppt an den Napf den Amtmann heran,
Und taucht ihm den Kopf ein, und läßt ihn nicht frei,
Bis der Ritter erstickt ist im glühheißen Brei,
Die Fäuste dann lassend vom furchtbaren Gittern,
Brüllt er, die Türen und Wände zittern,
Das stolzeste Wort:
Lewwer duad üs Slaav.

Der Priester liegt ohnmächtig ihm am Fuß,
Die Häscher stürmen mit höllischem Gruß,
Durchbohren den Fischer und zerren ihn fort,
In den Dünen, im Dorf rasen Messer und Mord.
Pidder Lüng doch, ehe sie ganz ihn verderben,
Ruft noch einmal im Leben, im Sterben
Sein Herrenwort:
Lewwer duad üs Slaav.

Seine ganze dichterische Genialität hat Liliencron in dem „kunterbunten Epos in zwölf Cantussen: Poggfred" bewiesen. Seine rhythmische und reimende Sprachmeisterschaft ist hier auf der Höhe. Diese Dichtung spiegelt noch einmal sein ganzes Wesen voll Natürlichkeit und Ehrlichkeit, aber auch voll selbstbewußter

Reife; er zieht in ihr gleichsam das Fazit seines Lebens. Überall in seinen lyrischen Dichtungen findet man Ansätze zu dieser Poggfreddichtung, die alle Vorzüge seiner Lyrik in sich schließt, die Liebe zur Natur und zu den Menschen, und den Dichter auf der Höhe seines Lebens zeigt, der — scheinbar satirisch — seine reichen Erinnerungen an sich vorüberziehen läßt. Von seinem Gute Poggfred (Froschfrieden) beginnt er die Lebens- und Weltwanderung durch das Reich der Phantasie, in die sich überall die Liebe zu seiner Heimat flicht.

Laterna magica: Ein freundlich Städtchen
In Schleswig-Holstein. Mondschein. Sonntagnacht.
Vom Tanz führ' ich nach Haus das bleiche Gretchen,
Der heiße Sommertag hat Ruh' gemacht.
Wo's dunkel ist, küss' ich das liebe Mädchen,
Das Mädel mich. Wir nehmen uns in acht,
  Denn viele Menschen, leider, sind noch auf
  Und hindern unsrer Liebe letzten Lauf.

— — — — — — — — — —

Die Nachtigallen fangen an zu schlagen,
Wir haben hinter Rosen uns versteckt,
Vorsichtig haben wir den Hals gereckt,
Das Mädchen schauert, will mich zitternd fragen,
Die Blumen hat ein Flüsterwind geweckt,
Es dämmert, heller, es beginnt zu tagen.
  Die Morgenröte spielt sich in den Traum,
  Beleuchtet über uns den Lindenbaum.

„Bis an seinen Tod als einfacher teutscher Lyriker herumzubummeln," hat Liliencron vor Jahren von sich selbst gesagt, „ist recht, recht langweilig. Alle Deutschen schreiben Verse, kein Deutscher liest sie. Warum auch. Unsere Zeit ist wahrlich nicht dazu angetan, Ge-

dichte zu lesen.“ Daß er unsere Zeit dies wieder gelehrt hat, ist sein Verdienst! Denn er hat die deutsche Lyrik nicht nur von der Epigonenpoesie Geibels und Wolffs, sondern auch von dem unfruchtbaren Naturalismus Holz-Schlafs befreit.

Daß Liliencron auf das Schaffen der modernen Lyriker ganz wesentlich eingewirkt hat, ist um so selbstverständlicher, als — in der Verskunst wenigstens — sich überall eine Umkehr zur Romantik fühlbar macht, die allerdings nicht das blasse Mondscheingesicht Heines und Eichendorffs zeigt, sondern mit roten Backen und hellen Augen daherkommt. Liliencron selbst ist der erste und ursprünglichste Neuromantiker, weil er der gesündeste ist.

Am engsten schloß sich anfangs an Liliencron sein Landsmann Gustav Falke an. Seine Lyrik ist viel ruhiger, harmonischer; er hat eine schlichte, einfache Art, die Dinge zu sehen und Gefühle wiederzugeben, so daß er sich oft dem Ton des Volksliedes nähert. Er erinnert in der feinen Wiedergabe von Stimmungen an Storm, mit dem er die reiche Melodie seiner Verse, die Tiefe und den Reichtum seines Gemüts gemeinsam hat. Bethge charakterisiert seine Eigenart ganz treffend: Eine heitere, morgenfrische Pracht durchblüht seine Bücher. Er bekränzt sich die Tage mit Rosen, soviel er kann, er ist ein heiterer Lebensbejaher, aber eine dunkle Sehnsucht verläßt ihn nicht, die ihn zu schönen, unbekannten Küsten lockt, wo weiße Marmortempel stehen, schlanke Mädchen sich im Reigen winden und eine köstliche Musik ertönt. Eine stille Vertiefung in das Leben und eine künstlerisch gebändigte Leidenschaft sind ihm eigen. Der bildhaft-symbolischen Personifizierung gewisser abstrakter Begriffe hat er diskrete Reize abgewonnen. Ernste,

gütige Klänge der Liebe rauschen daher, und das Glück des Vaters, dem liebe Kinder durch die Zimmer laufen, leuchtet aus vielen Gedichten hervor. Falke ist ein Künstler von leiser, anmutiger Art, dem Tanz und der Andacht gleich freudig ergeben, doch immer von weiser Mäßigung beherrscht.

Gebet.

Herr, laß mich hungern dann und wann,
Satt sein macht stumpf und träge,
Und schick mir Feinde, Mann um Mann,
Kampf hält die Kräfte rege.

Gib leichten Fuß zu Spiel und Tanz,
Flugkraft in goldne Ferne,
Und häng' den Kranz, den vollen Kranz,
Mir höher in die Sterne.

Sommerglück.

Blütenschwere Tage
In Düften und Gluten rings,
Mein Herz tanzt wie auf Flügeln
Eines trunkenen Schmetterlings.

Die Rosen über den Mauern,
Der Birnbaum darüber her,
Alles so reich und schwer
In sehnenden Sommerschauern.

Das juligelbe Land
Mit dem träumenden Wälderschweigen
Fern am duftigen Rand,
Darüber die Wolken steigen. —

O, wie sag' ich nur,
Was alles mein Wünschen ins Weite führt!
Mich hat des Glücks eine leuchtende Spur
Mit zitternder Schwinge berührt.

Neben Falke befindet sich Karl Busse in engster Gefolgschaft Liliencrons, ein frischer Romantiker, dem die kecke Lebenslust gut zu Gesicht steht. Wenn ihm auch tiefe Gemütstöne, wie sie Falke eigen sind, vollständig abgehen, so verfügt er dafür über eine scharfe, sinnliche Auffassung von Eindrücken, die er in treffenden Bildern gestaltet, daß ihm Lieder gelingen, die den Stempel des Genius auf der Stirn tragen.

Das Kätzchen.

Kam ein Kätzchen angesprungen
So den Wiesenrain entlang,
Hört es eines kecken Jungen
Schmetternd-hellen Lustgesang.
Und das Kätzchen schlich zur Seite
Über Stock und über Stein,
Suchte schleunigst dann das Weite
Links vom grünen Wiesenrain.

Kam ein Mädchen angegangen,
Ganz genau denselben Steg;
Braunes Haar, verbrannte Wangen,
Trat der Bursch ihr in den Weg.
Fanden bald ein heimlich Plätzchen,
O du wunderschöner Mai! —
Ja, das Mädel war kein Kätzchen,
Deshalb kam es nicht vorbei.

Ich möchte sterben . . .

Ich möchte sterben, wenn in Stadt und Hag,
Zu Ende geht ein lieber Frühlingstag.

Die jungen Mädchen stehn vor Tür und Tor,
Die Gärten blühn, die Kinder spielen munter,
Groß und verleuchtend geht die Sonne unter,
Und Mütterchen nimmt sich die Bibel vor.
Die Welt so still; so still mein graues Haus,
Kaum daß im Zug sich die Gardinen regen,
Und meine Sehnsucht auf verklärten Wegen
Mit starken Schwingen schwebt sie mir voraus.
Und dunkler wird's, die ganze Welt schläft ein,
Ich aber geh' auf eine weite Reise,
Und eine Stimme, eine tiefe, leise,
Sagt mir ins Ohr: „Bald wirst du bei mir sein."

Die Reihe der Knappschaft Liliencrons in absteigender Linie ist so groß, daß eine Reihe von mehr oder minder bekannten Namen entstehen würde, sollten auch nur die besten genannt werden. Ungleich wichtiger ist es, die Lieder der Neuen selbst zu hören, um ihre Eigenart kennen zu lernen. In dieser Hinsicht ist es freudig zu begrüßen, daß sie auf dem Pfad fortgeschritten sind, den die „Modernen Dichtercharaktere" angebahnt haben, in den verschiedenartigsten Anthologien vor eine größere Öffentlichkeit zu treten. Als die künstlerisch wertvollste dürfte die „Neuere deutsche Lyrik" von Karl Busse gelten, obwohl ihr Erscheinen bereits so weit zurückliegt, daß die neuesten Lyriker darin bereits fehlen. Als ergänzend treten ihr die „Deutsche Lyrik seit Liliencron" von Hans

Bethge, „Neue Lyrik" von Hans Benzmann und die feine Anthologie von Ludwig Jacobowski „Neue Lieder fürs Volk" zur Seite. Auch Karl Ernst Knodt hat, allerdings mit einseitiger Betonung des Prinzips, die Lieder der Neuesten in dem Buche „Wir sind die Sehnsucht", gesammelt. Die Herausgeber dieser Anthologien, die selbst zu den modernen Lyrikern zählen, haben dadurch gezeigt, wie ungemein reich und weit gegen früher das Gebiet der lyrischen Dichtung geworden ist.

Allerdings haben die meisten der neuen Dichter einen eigenen, festen Standpunkt noch nicht erringen können, sie sind mehr oder minder von ihren Vorbildern abhängig, die uns immer wieder auf Goethe, Storm und Liliencron zurückweisen und damit den Beweis erbringen, wie ungemein befruchtend eine einzige starke Dichterpersönlichkeit auf eine ganze Generation einzuwirken vermag. Die eigensten Töne von den hier Genannten hat noch Ludwig Jacobowski angeschlagen, der bereits zu den Toten gehört, als Lebender aber stets mit warmer Begeisterung für die junge Bewegung eingetreten war. Was Georg Brandes über den Helden seiner Erzählung „Werther der Jude", urteilt, kann mit vollem Recht auf Jacobowski selbst übertragen werden: „Er begann seinen Weg als Zweifler und Grübler, als ein Leidender um seiner selbst und um anderer willen, voll Schwärmerei für die zu rettende Wahrheit."

Sechse, sieben oder acht!

Auf der Straße, an den Hecken,
Blüht es voller jeden Tag,
Rosen schwanken an den Stecken,
Fröhlich schwirrt's im Taubenschlag.

Zopf und blaue Bänder wehen . . .
Mädels, rechtsum Kehrt gemacht! —
Und in einer Reihe stehen
Sechse, sieben oder acht!

Weidenröschen an den Hüten,
Vor der Brust den Nelkenstrauß,
Ach, vor lauter Blühn und Blüten
Schaun sie selbst wie Blumen aus.
Blaue Sehnsucht in den Blicken,
Guckt mich jede an und lacht —
Könnt ich doch ans Herze drücken
Sechse, sieben oder acht! . . .

Kleine Lieder.

Ich habe jeden Duft und Hauch
In deinem Garten still gesegnet, —
Nun grüßt von mir dich jeder Strauch,
Der seine Blüten niederregnet.

Mit jeder Rose komm ich her,
Als wenn ich selber sie dir brächte,
Und meine Blüten duften schwer
In deine Tage, deine Nächte . . .

Volle lyrische Töne, die mehr von der Weichheit Falkes als von der Derbheit Liliencrons, mehr von der frischen Wandernote Busses als von dem stillen Sinnen Jacobowskis haben, finden wir in den Liederbüchern von Marx Möller und Hermann Graef. Möller, der als Märchen- und Legendendichter besonders gern für die Kinder schreibt, könnte man den modernen Geibel, Hermann Graef, der sich auch durch treffliche Monographien aus der neueren Literatur einen geachteten Namen geschaffen hat, den modernen Eichendorff

nennen. Ihre Gedichte sind echte vaterländische Gesänge, die Schönheit der Heimat ist ihr Grundakkord. Am frische-sten und natürlichsten klingt ihr Lied beim Wandern, Regen und Sturm sind ihnen gleich wert und traut wie Sonnenschein und Vogelsang.

Für die Schlichtheit und Innigkeit der Möllerschen Lyrik zeugt sein kurzes, feines Kaisergedicht:

Manch Hoch erschallt! Manche Fahne weht!
Jubel ist ausgebrochen! —
Und manch inbrünstiges Fürgebet
Wird im Stillen für dich gesprochen!

Die Einen werden zur Nacht noch spät
Auf dein Wohl die Becher schwenken! —
Und die andern lehren beim Abendgebet
Die Kindlein deiner gedenken!

Und der Einen rauschende Fröhlichkeit
Gibt Mut zu fröhlichem Wagen! —
Und die Andern werden zu ihrer Zeit
Stark sein im stillen Entsagen.

— für den Wohllaut, das Sangliche der Lieder Graefs das folgende Naturbild:

Am blauen stillen See
Die Wipfel all in Ruh',
Was willst mit deinem Weh,
O Menschenkind, wohl du?

Leg' dich ins Gras hinein,
Atmend der Blumen Duft;
Schau' in den Himmelsschein
Der sonniggold'nen Luft.

So friedensüberweht
Den See ein Schwan durchzieht,
Durchs Herz klingt ein Gebet,
Süß wie ein Schwanenlied.

Wie sehr die Modernen nach eigenen Zielen rangen, zeigt eins der stärksten Formtalente, Börries von Münchhausen. Trotzdem er eine durchaus lyrische Natur ist, sucht er sich mit aller Gewalt in der Ballade zu betätigen. Es gelingen ihm auch ab und zu ein paar glänzende Stücke, wie „Die Pest in Elliant" und „Die Glocken von Hadamar", aber er bleibt weit hinter seinen Vorbildern, Strachwitz, Fontane und Liliencron zurück. Dem literarischen Charakterbild unserer Zeit wird er keinen Zug hinzufügen und keinen bereits vorhandenen zur Vollendung bringen. Dazu fehlt ihm die Tiefe. Er ist ein feiner Geist, aber kein großes Herz. Die Stoffe seiner Balladen sind uns meist von Jugend auf vertraut, da er bekannte bretonische, nordische und deutsche Sagen stark benutzt, und mit der Pagenliebe zu reichlich operiert. Viel ursprünglicher wirken seine lyrischen Gedichte.

Zigeunerkind.

Es hat der Sturm geheult die ganze Nacht,
Da meine Mutter mich zur Welt gebracht,
Es hat gepfiffen und gejauchzt der Wind:
„Mir, mir, mir gehört das Kind!"

Die Welle rauschte von der Straße her,
Und rauschte leise schon vom fernen Meer
Und in das Rauschen klangs wie Worte dann:
„Ich, ich, ich dein Kind gewann!"

Die heimatlose Straße wars, die sprach:
„Ich bin die Wiege, drauf zuerst er lag,
Und heimatlos wie ich so soll er sein,
Mein, mein, mein, dein Kind ist mein!“

Drum bin ich wie der Wind, der droben zieht,
Bin wie die Welle, die der Hand entflieht.
Die Straße sehnt und dränget: Fort von hier —
Fort, fort, fort, das gilt auch mir!

In die Töne frischer, männlicher Jugend mischen sich bei den Modernen überall die Klagen tiefen Weltschmerzes, des erfolglosen Kampfes nach hohen, fernen Idealen. Des Lebens ungemischte Freude ward eigentlich nur Otto Julius Bierbaum, der diese stärkste Seite seines Talents mit Liliencron gemeinsam hat. Alles bei ihm ist Lebensfreudigkeit und Daseinswilligkeit, in Leben und Lied besitzt er von vornherein einen ganz erstaunlichen Optimismus der Weltanschauung. Man denkt an den naturfreudigen Landsmann Bierbaums, an Joseph von Eichendorff, wenn man seine Lieder liest; man findet bei ihm Töne, die an Matthias Claudius erinnern, den er in der volkstümlichen Form gern nachbildet. Man fühlt sich vom Hauche der Lyrik des jungen Goethe angeweht, auch Walters von der Vogelweide Natur- und Liebeslieder klingen mit, denen er auch den Titel seines Liederbuchs „Nemt frouwe disen kranz“, entlehnt. Eine moderne Richtung erkennt Bierbaum nicht an, höchstens eine moderne Bewegung; darum machte er das Streben nach freien, gelösten Rhythmen nicht mit — er blieb bei der Melodie, er sang! Bierbaums Lyrik ist vor allem klar, erdständig; sie birgt naive Freude am Schauen und ein warmes Gefühl für die Schönheit der Welt.

Rot der Rock . . .

Rot der Rock und das Mieder blau,
Madei, du bist meine liebe Frau,
Schau doch in Rund und Weite:
Grün ist der Haber, das Korn wie Gold,
Hurra, uns zweien ist die Liebe hold,
Madei, ich komme zur Freite.

Madei, ich komm' mit dem Erntekranz,
Madei, ich komme zum Hochzeitstanz,
Hörst du den Finken schlagen?
Komm, komm, komm in das goldene Korn,
Hinten dort, hinter dem Heckendorn
Will ich ein Wort dir sagen.

Nur ein Wort, o du Meine du,
Nur ein Wort, mach die Augen zu,
Glaube mir blind, was ich schwöre.
Horch, wie das Korn leis rauscht im Rund,
Horch, es segnet unsern Bund,
Daß ich dir ganz gehöre.

Bierbaum sucht das Schöne, um darin den Inhalt des Lebens zu finden; ihm ist lyrisches Schaffen Befreiung aus der Enge. Seine Lyrik ist hell und metrisch und oft von so greifbarer Frische, daß er den Ton des Volkslieds oft ganz wundersam getroffen hat, namentlich im Liebeslied, was bei einem so sinnenfrischen Dichter nicht verwunderlich ist. Wo er manieriert oder gar zum Sänger des Kabaretts geworden ist, gibt er nur gelegentliche Impromptus, die mit seinem eigensten inneren Wesen nichts zu schaffen haben, das voll lyrischen Wohllautes ist.

Die schwarze Laute.

Aus dem Rosenstocke
Vom Grabe des Christ
Eine schwarze Laute
Gebauet ist;
Der wurden grüne Reben
Zu Saiten
Gegeben.
O, wehe du, wie selig sang,
So erossüß, so jesusbang,
Die schwarze Rosenlaute.
Ich hörte sie singen
In mailichter Nacht,
Da bin ich zur Liebe
In Schmerzen erwacht,
Da wurde meinem Leben
Die Sehnsucht
Gegeben.
O wehe du, wie selig sang,
So jesussüß, so erosbang,
Die schwarze Rosenlaute.

Von Liliencron, Bierbaum und ihrer Knappschaft sind auch meine eigenen Gedichte beeinflußt, mit denen ich mich in die Reihe der Jüngsten stellte. („Wenn nicht die Liebe wär." „Toten . . . tänze und Tingeltangel-töne.")

Anne-Lies.

Drüben an dem Gartenzaun
Gibt's was Feines hinzuschau'n:
Eine nette Kleine!
Denn des Nachbars Anne-Lies
Hängt mit ihren Patschen süß
Wäsche auf die Leine.

Seht mir eins das junge Ding!
Wie ein Mausekätzchen flink
Greift sie in das Linnen —
Und dann hurtig, ritzeratz,
In das Schürzchen mit dem Latz,
Wo die Klammern drinnen.

Schau: was da im Winde lacht,
Hab mein Lebtag soviel Pracht
Nimmermehr erspähet —
Ist ein Mädelhemde nackt,
Süß mit Spitzen durchgezackt,
Was kokett sich blähet.

Und daneben: Wunder mein!
Hängt ihr weißes Höschen klein,
Allerliebst das Dingchen —
Schau: ein Spitzenunterkleid
Klammert auf die Leine breit
Lustig nun das Flinkchen.

Und zwei Strümpfchen ebenfalls,
Wie ein langer Schwanenhals,
Dünn wie's Netz der Spinnen . . .
Und dann hurtig, ritzeratz,
In das Schürzchen mit dem Latz,
Wo die Klammern drinnen.

Mädel schau: was wird sie rot!
Aber das tut nimmer not,
Liebe, liebe Kleine!
Mausesüße Hemdelein,
Rosa Kissen märchenfein
Hängt sie auf die Leine.

Ward zu eng mein Lauscherplatz,
Sprang ich schnell zu meinem Schatz,
Gott! war sie erschrocken!
Sag ich ihr was leis ins Ohr,
Und sie neigt ihr Köpfchen vor
Mit den Huschelocken.

Frag ich sie nach dem und dies,
Lacht die kleine Anne-Lies,
Zeigt auf ihre Leinen:
„Alles, alles geb ich dir,
Das daneben brauchen wir
Bald für unsern Kleinen.“

„Ach du dummer, dummer Mann,
Schau dir doch dein Mädel an,
Denk doch an die Wiese —
Damals in der Sommernacht,
Was du Süßes hast gemacht:
Mit der Anne-Liese — —“

XI. Kapitel.

Richard Dehmel und die symbolistische Lyrik.

Während bei Liliencron alles Anschauung ist, ist bei Richard Dehmel alles Abstraktion. Dichter und Denker streiten sich ewig in ihm, der ein heißer Grübler voll tiefer und ehrlicher Sehnsucht ist. Er betrachtet die Kunst nicht als Selbstzweck, sondern sieht den Menschheitswert der Kunst darin, daß sie der Ausdruck unseres Entwicklungswillens sei. Sein Kultur- und Lebensideal ist die „Rückkehr zur Natur der Gattung", die Lebensbejahung, die Erhaltung und Züchtung der Lebenslust. Mehr als ein anderer der modernen Dichter ist Dehmel von der Philosophie Nietzsches beeinflußt und seiner prophetisch-visionären Lehre vom Übermenschen voll feierlicher, lyrischer Hymnen, die er in seinen Hauptwerken „Also sprach Zarathustra" und „Götzendämmerung" niedergelegt hat.

Dehmel will die feinsten Stimmungen vom ersten, unmerklichen Regen des Gefühls bis zum vollen Leidenschaftsausbruch festhalten, dessen Reichtum er in aller Seligkeit erfaßt und darum beseligend auf andere übertragen möchte. Ein Sturmbrausen dieses Geistes geht durch Richard Dehmels Dichtung — von seinem ersten

Werke „Erlösungen" an. „Eine Seelenwanderung in Gedichten", nennt Dehmel dieses Buch, in dem er seine eigene innere Entwicklung in drei großen Kreisen, „Ringen und Trachten, Liebe, Leben und Arbeit" niederlegt. In diesem Werke tritt seine Subjektivität am unmittelbarsten hervor; „es sind Konzessionen einer bedeutenden Natur, die den Mut zu ihren Leidenschaften, zu sich selbst hat; es ist eine Auseinandersetzung mit den Mächten der Welt und der Innerlichkeit, Ringen nach Klarheit, Sehnsucht nach Schönheit in Leben und Kunst."

„Künstler, enthülle die Tiefen des Lebens im Strahl deines Geistes, auch das Gemeine, doch nur — wie es das Reine umstrickt!" lautet Dehmels Forderung.

Als die Geschichte einer Jugend soll man das Buch lesen, und wahre, echte „Jugend" ist darin, Jugend im dumpfen Taumel der Sinnenglut, im dämonischen Egoismus des Triebes, doch auch in dem heißen Seelendrang nach Läuterung und Reinheit.

Erste Begierde.

Nein, länger duld' ich nicht dies blöde Sehnen,
Ich will nicht länger in verzücktem Harme
Die liebekranken Glieder Nächtens dehnen;
O komm, du Weib! — Weib! betteln meine Arme.

O komm! noch fühlt dich zitternd jeder Sinn,
Vom heißen Duft berauscht aus deinem Kleide;
Noch wogt um mich, du Flammenkönigin,
Und glüht im Aschenflor die Kupferseide.

Gieß aus in mich die Schale deiner Glut!
Befrei mich von der Sünde: von dem Grauen,
Vor dieses Feuerregens wilder Brut,
Vor diesen Wehn, die wühlend in mir brauen!

Es schießt die Saat aus ihrem dunklen Schoß,
Die lange schmachtend lag in spröder Hülle;
Ich will mich lauter blühn, lauter und los
Aus dieser Brünstigkeit zu Frucht und Fülle!

O komm! satt bin ich meiner Knabenlust.
Komm, komm, du Weib! Nimm auf in deine Schale
Die Frucht, die Sehnsucht dieser jungen Brust!
Noch trank ich nie aus eurem Rauschpokale . . . .

Neben diesen eruptiven Ausbrüchen flammender Sinnenlust stehen Töne, die an Goethes Lyrik erinnern.

Sommerabend.

„Klar ruhn die Lüfte auf der weiten Flur;
Fern dampft der See, das hohe Röhricht flimmert,
Im Schilfe glüht die letzte Sonnenspur,
Ein blasses Wölkchen rötet sich und schimmert.

Vom Wiesengrunde naht ein Glockenton,
Ein Duft von Tau entweicht der warmen Erde,
Im stillen Walde lauscht die Dämmrung schon,
Der Hirte sammelt seine satte Herde.

Im jungen Roggen rührt sich nicht ein Halm,
Die Glocke schweigt wie aus der Welt geschieden;
Nur noch die Grillen singen ihren Psalm.
So sei doch froh, mein Herz, in all dem Frieden!"

Seine Naturbilder sind fast Analysen der Menschenseele. Die Natur gehört zum Wesen seiner Dichtung, sie bietet ihm in den Bildern ihrer Gesetze die Rechtfertigung der menschlichen Leidenschaften. Mensch

sein, sich als Mensch entfalten, sich klar und vollkommen auszugestalten, ist die große Forderung seiner Kunst. Selbst die Kultur der Gegenwart erscheint ihm nur als natürliche Äußerung reinmenschlicher Triebe. Darum vermag Dehmel, die Welt in der Größe ihrer Einheit zu begreifen und poetisch zu verklären, darum ist ihm das Weltglück das einzig ideale Ziel. „Das Weltglück erreichen, würde bedeuten: sich in jedem Augenblicke mit sich selbst wie mit dem ganzen Leben in ungetrübtestem Einklang befinden." Dieses vollkommene Weltglück ist selbstverständlich keiner Menschenseele erreichbar. Überhaupt keinem einzelnen Lebewesen, sondern nur — der ganzen Welt. Der einzelne Mensch ist darum nur ein Werkzeug zum Weltglück. Die Vollkommenheit, die er erreichen kann, besteht einzig darin, „sich dem Leben opferherrlich hinzugeben". Dadurch erhebt sich auch bei Dehmel das Verhältnis von Mann und Weib, von Weib zu Mann auf eine Stufe höherer Sittlichkeit; das, wodurch sie sich verbunden fühlen sollen, ist ihrer beider Menschlichkeit.

Gottes Wille.

Du hungerst nach Glück, Eva,
Und fürchtest dich den Apfel zu pflücken,
Den dein Gott dir verboten hat
Vor dreitausend Jahren,
Du junges Geschöpf!

Jeden Abend ahn' ich dich
Wie du die magern Händchen
In deinem einsamen Bette
Emporringst zu dem Gott der alten Leute:
Gib ihn, gib ihn mir!

Du arme Geduld!
Er hat noch nie die Furchtsamen beglückt,
Der alte Gott.
Er gab dir deinen Hunger, deine Hände:
Greif zu und iß — dann dulde!

So darf es Dehmel sogar wagen, das Recht zum Ehebruch zu verkünden, zu dem Ehebruch, der aus der metaphysischen unbezwinglichen Sympathie „mit heiligem Geist" geschieht in einer „verklärten Nacht". Die Natur wird hier selbst Seelenzustand und Gemütsbewegung.

„Denn eine Nacht kam frühlingswild,
Kam schwül. Ums Licht der Lampe lag,
Vom lauten Regen dunstverhüllt,
Das Dunkel dumpf und dufterfüllt;
Hohl scholl und hart das Laubendach.
Es klang so einsam, was ich sprach
Von meiner Liebe Überdruß;
Es klang so bang, als ob ich log,
Als ich mich flüsternd zu dir bog."

Ein Stelldichein.

So war's auch damals schon. So lautlos
Verhing die dumpfe Luft das Land,
Und unterm Dach der Trauerbuche
Verfingen sich am Gartenrand
Die Blütendünste des Holunders;
Stumm nahm sie meine schwüle Hand,
Stumm vor Glück.

Es war wie Grabgeruch ... Ich bin nicht schuld!
Du blasses Licht da drüben im Geschwele,

Was stehst du wie ein Geist im Leichentuch —
Lisch aus, du Mahnbild der gebrochnen Seele!
Was starrst du mich so gottesäugig an?
Ich brach sie nicht! sie tat es selbst! Was quäle
Ich mich mit fremdem Unglück ab . . .

Das Land wird grau; die Nacht bringt keinen Funken,
Die Weiden sehn im Nebel aus wie Rauch,
Der schwere Himmel scheint ins Korn gesunken.
Still hängt das Laub am feuchten Strauch,
Als hätten alle Blätter Gift getrunken;
So still liegt sie nun auch.
Ich wünsche mir den Tod.

Ein einziger großer Rhythmus dieser Vereinigung von Mann und Weib ist Dehmels größte Dichtung „Zwei Menschen", gewissermaßen ein weibliches Lebensjahr von der Geburt des ersten Kindes bis zu der Geburt des zweiten. Scheinbar besteht das ganze Epos nur aus einer Folge lose aneinander gereihter Stimmungsgedichte, jedes voll leidenschaftlicher Erregung. Demgegenüber führt Rudolf Frank aus:

Wie Girlanden hängen die Blumengewinde von Stimmungen sowohl wie Gefühlen, Gedanken, Erinnerungen und Handlungen von einer zur andern Romanze hinüber. Jede nimmt ein leitendes Motiv der vorigen auf, um es verändert und entwickelt an die folgende oder eine der späteren weiterzugeben. Und so sind die drei Umkreise der Erkenntnis, Seligkeit und Klarheit voll von lebensreich verknüpften Beziehungen und Anspielungen. Mitunter scheint ein Motiv verloren und vergessen und kehrt erst viel später wieder, seltsam und kühn verändert und ausgestaltet; Ort und Wort mahnen dann an entschwundene Bilder und Zeiten.

Der Schlangenkäfig. (Romanze I, 5.)

Hitze schwingt. Ein Raum voll Schlangen
Strömt durch Glas und Gitterstangen
Dunst; zwei Menschen stehn davor.
Die gesättigten Gewürme hängen
Still in buntverflochtnen Strängen.
Einem Manne haucht ein Weib ins Ohr:

Du, die Schlangen muß ich lieben.
Fühlst du die verhaltne Kraft,
Wenn sie langsam sich verschieben?
Eine Schlange möcht ich mir wohl zähmen;
Möcht ihr nit ein Gliedche lähmen,
Wenn ihr Hals vor Zorn sich strafft.

Eh' sie noch vermag zu fauchen,
Werden ihre Augen nächtig —
Sterne tauchen
Wie aus Brunnenlöchern auf —
Setz ich ein Rubinenkrönche
Auf ihr Stirnche: still, mei Söhnche,
Züngle, Jüngle — Ringle, lauf,
Spiel mit mir! — Du, das wär prächtig.

Hitze schwingt. In gleichen Zwischenräumen
Tippt ihr Finger an die Scheibe;
Ihre Augen stehn in Träumen.
Während sich zwei Vipern bäumen,
Sagt ein Mann zu einem Weibe:

Du mit deinem ägyptischen Blick,
Bist du so wie die da drinnen?

Noch, du, kann ich dir entrinnen!
Daraus knüpft man sein Geschick,
Was und wie man haßt und liebt.
Komm: wir wollen uns besinnen,
Daß es Tiere in uns gibt!

Hitze schwingt. Zwei Augen wühlen
Brandbraun in zwei grauen kühlen;
Doch die stählt ein blauer Bann,
Und zwei Menschen sehn sich funkelnd an.

In jeder Romanze des Zwei-Menschenbuchs tritt dem schweren Ernst des Mannes die sinnliche Natur des Weibes gegenüber. Beides muß sich vereinigen, um die Menschheit zu befreien, damit sie zu reinem Weltglück gelange; aus solcher Wärme des Füreinanderseins fließt das heilige Lebensgefühl der Liebe. —

„Zwei Seelen wissen, was sie eint."

So weist auch diese Dichtung auf den Leitspruch zu seinem Buche „Weib und Welt" zurück, den man den meisten seiner Schöpfungen voranstellen könnte:

Erst wenn der Geist von jedem Zweck genesen
Und nichts mehr wissen will als seine Triebe,
Dann offenbart sich ihm das weise Wesen
Verliebter Torheit: die große Liebe.

Richard Dehmel, der von der Kunst selbst betont hat: „Alle Kunst, die nicht volkstümlich bleibt, wird Unkunst, Tand und Spreu im Wind", hat auch Naturbilder ohne jede Abstraktion voll musikalischer Akzente geschaffen, voll Wohllaut und Schönheit der Sprache, die er meistert mehr als jeder andere.

Aufblick.

Über unsre Liebe hängt
Eine tiefe Trauerweide.
Nacht und Schatten um uns beide.
Unsre Stirnen sind gesenkt.

Wortlos sitzen wir im Dunkeln.
Einstmals rauschte hier ein Strom,
Einstmals sahn wir Sterne funkeln.

Ist denn alles tot und trübe?
Horch —: ein ferner Mund —: vom Dom —:

Glockenchöre . . . Nacht . . . Und Liebe . . .

Die stille Stadt.

Liegt eine Stadt im Tale,
Ein blasser Tag vergeht;
Es wird nicht lange dauern mehr,
Bis weder Mond noch Sterne,
Nur Nacht am Himmel steht.

Von allen Bergen drücken
Nebel auf die Stadt;
Es dringt kein Dach, nicht Hof noch Haus,
Kein Laut aus ihrem Rauch heraus,
Kaum Türme noch und Brücken.

Doch als den Wandrer graute,
Da ging ein Lichtlein auf im Grund;
Und durch den Rauch und Nebel
Begann ein leiser Lobgesang,
Aus Kindermund.

Gerade diese Töne sind charakteristisch für Dehmels realistischen Idealismus. „Er ist bewußt durch alle Tiefen gegangen und sucht bewußt auf alle Höhen emporzuklimmen, in einer feurigen Sehnsucht nach Erkenntnis des Daseins und der Geheimnisse, die in uns und um uns sind. Er hat die Liebe in wuchtigen und erbarmungslos offenen Geständnissen auf allen ihren Stufen lyrisch zu durchleuchten gesucht, und alles Menschliche, der beherrschende Trieb sowohl wie der erlösende Gedanke, gelangt in seiner Dichtung zu ergreifendem Ausdruck."

Man darf Richard Dehmel niemals als Philosophen ansehen wollen, nicht einmal als philosophischen Lyriker, sondern nur — als Dichter. „Man genieße doch einfach den Rhythmus und die Plastik seiner Schöpfungen, und man wird fühlen, wie verständlich er ist", sagt Detlev von Liliencron, der des weiteren von ihm rühmt: „Von uns lebenden Künstlern des Verses wird keiner auf die Nachwelt kommen. Nur ein einziger, der Dichter unserer Zeitseele: Richard Dehmel."

Natürlich können wir auch an Dehmel eine Reihe moderner Lyriker anschließen, die mehr oder minder von ihm beeinflußt worden sind oder doch wenigstens in ihrer dichterischen Physiognomie ihm ähneln. Alle stehen sie unter dem Bann Friedrich Nietzsches, dessen visionäre Poesie überhaupt einen starken Einfluß auf die gesamte moderne Lyrik ausgeübt hat. Nietzsches Symbolik, tiefe, dichterische Stimmungen durch Bilder und Vergleiche zu erzielen, die der Natur oder Gefühlswelt entnommen sind, um in uns die gleiche Stimmung zu erzeugen, machte sich zuerst in der Lyrik gegen den Naturalismus geltend. Die Poesien Dehmels und der Symbolisten suchten ein Mystisches, oft traumhaft Un-

bestimmtes in Worte zu fassen, um äußerlich damit zunächst eine musikalische Wirkung zu erzielen. In der Lyrik hat der Symbolismus eine viel größere Berechtigung als im Drama, wo er durch Maurice Maeterlinck und namentlich von Hugo v. Hofmannsthal geltend gemacht worden war. Diese Talente sind so spezifisch lyrische, daß sie ihr Eigenstes nur im Gedicht gegeben haben. Ihnen kommt es nur auf die lyrische Stimmung und den lyrischen Eindruck an; das äußere Geschehen, das Erlebnis zu fassen, verschmähen sie gänzlich. Nicht einmal der Zustand, in den die Seele durch das Erlebnis versetzt wird, sondern nur die Stimmung, die vorhanden ist, ehe der neue Zustand durch das Erlebnis überhaupt eintreten kann, ist ihnen dichtenswert.

So sagt Stefan George, der den Kreis dieser Dichter in den „Blättern für die Kunst" um sich sammelte und deshalb als ihr Haupt zu gelten hat, in der Einleitung zu seinen „Trilogien": „sie enthalten die spiegelungen einer seele, die vorübergehend in andere zeiten und örtlichkeiten geflohen ist und sich dort gewiegt hat." Stefan George will nur durch die Form, den Stil, den Rhythmus wirken. Doch leiden seine Dichtungen, obwohl sie in antiker Getragenheit und feierlichem Klang daherschreiten, oft an seelischem Gehalt, daß man ihren Sinn nicht versteht. Er ist lediglich ein Wortkünstler, der mit musikalischen Klängen Stimmung zu machen weiß.

Weihe.

Hinaus zum strom! wo stolz die hohen rohre
im linden winde ihre fahnen schwingen
und wehren junger wellen schmeichel-chore,
zum ufermoose kosend vorzudringen.

Im rasen rastend sollst du dich betäuben
an starkem urduft, ohne denkerstörung,
so daß die fremden hauche all zerstäuben.
Das auge schauend harre der erhörung:

Siehst du im takt des strauches laub schon zittern
und auf der glatten fluten dunkelglanz
die dünne nebelmauer sich zersplittern?
Hörst du das elfenlied zum elfentanz?

Schon scheinen durch der zweige zackenrahmen
mit sternenstädten selige gefilde,
der zeiten flug verliert die alten namen
und raum und dasein bleiben nur im bilde.

Nun bist du reif, nun schwebt die herrin nieder,
mondfarbene gazeschleier sie umschlingen,
halboffen ihre traumesschweren lider
zu dir geneigt, die segnung zu vollbringen:

Indem ihr mund auf deinem antlitz lebte
und sie dich rein und so geheiligt sah
daß sie im kuß nicht auszuweichen strebte
dem finger stützend deine Lippe nah. —

In seinen späteren Dichtungen werden die Töne mehr lyrisch, das Symbol tritt zurück, der Ausdruck wird deutlicher. Auch macht sich gegenüber seinem Schwelgen in altgriechischer, homerischer Kultur und Kunst eine sehnsuchtsvolle Heimkehr zu vaterländischer Art bemerkbar.

Schon lockt nicht mehr das Wunder der Lagunen,
das allumworbne, trümmergroße Rom,
wie herber Eichen Duft und Rebenblüten,
wie sie, die deines Volkes Hort behüten —
wie deine Wogen — lebensgrüner Strom!

Neben Stefan George steht der viel stärkere Hugo von Hofmannsthal, der durchaus Dramatiker sein will, obwohl er der Lyriker großen Stils voll erhabener Schwermut ist, bei dem Gedanke, Empfindung und Wort in eins klingen. „Er hat berauschende Verse geschrieben," rühmt Bethge von ihm, „aus dem große fremde Melodien fluten. Ein fragendes Erschauern vor dem Leben und seinen nicht greifbaren Werten durchzieht seine Strophen, ein Erstaunen vor dem rätselhaften Treiben der Menschen, vor der Wandlung aller Dinge, vor der Vergänglichkeit. Das Nachdenkliche steht ihm mit erhobenem Finger zur Seite, und wo er Licht und Freude sieht, denkt er schon an die Schatten, die diesen Glanz einst überdecken werden. Man horcht in ernste, von vielen edlen Gleichnissen der Trauer erfüllte Rhythmen."

Vorfrühling.

Es läuft der Frühlingswind
Durch kahle Aleen,
Seltsame Dinge sind
In seinem Wehen.

Er hat sich gewiegt,
Wo Weinen war,
Und hat sich geschmiegt
In zerrüttetes Haar.

Er schüttelte nieder
Akazienblüten
Und kühlte die Glieder,
Die atmend glühten,

Lippen im Lachen
Hat er berührt,
Die weichen und wachen
Fluren durchspürt,

Er glitt durch die Flöte
Als schluchzender Schrei,
An dämmernder Röte
Flog er vorbei,

Er flog mit Schweigen
Durch flüsternde Zimmer
Und löschte mit Neigen
Der Ampel Schimmer.

Es läuft der Frühlingswind
Durch kahle Alleen,
Seltsame Dinge sind
In seinem Wehn.

Durch die glatten
Kahlen Alleen
Treibt sein Wehen
Blasse Schatten

Und den Duft,
Den er gebracht,
Von wo er gekommen
Seit gestern nacht.

Die Beiden.

Sie trug den Becher in der Hand,
Ihr Kinn und Mund glich seinem Rand.
So leicht und sicher war ihr Gang,
Kein Tropfen aus dem Becher sprang.

So leicht und fest war seine Hand:
Er saß auf einem jungen Pferde,
Und mit nachlässiger Gebärde
Erzwang er, daß es zitternd stand.

Jedoch, wenn er aus ihrer Hand
Den leichten Becher nehmen sollte,
So war es beiden allzu schwer:
Denn beide bebten sie so sehr,
Daß keine Hand die andre fand
Und dunkler Wein am Boden rollte.

Auch Karl Vollmöller gehört zu den Stimmungsdichtern dieses Kreises; wie Hofmannsthal sucht er zum Drama zu gelangen („Gräfin von Armagnac"), ohne aber jemals seine lyrische Persönlichkeit verleugnen zu können. Es ist bedauerlich, wie das reine Ästhetentum in der Kunst, das den Stefan-George-Kreis einseitig beherrscht, dieses starke Talent nur in der äußeren Form ausreifen läßt, so daß er immer mehr zu Äußerlichkeiten geführt wird, anstatt die Seele in ihren sensibelsten Regungen sprechen zu lassen.

Notturno in G-Dur.

Der Nachtwind singt und säuselt durch das Rohr . .

Vom Garten hängt zum See der bleiche Flieder.
. . Ich harre dein im Boot, wann steigst du nieder
Die kühlen Stufen? . . . — leis . . . das Gittertor.

Der Nachtwind singt und säuselt durch das Rohr.

Der Nachtwind streift und flüstert um das Boot . .

Der See liegt still. „Schling' um mich deinen Arm,
Gib diese junge Brust mir, keusch und warm . . .
Wie feucht dein Nacken glüht, dein Mund wie rot! . ."

Der Nachtwind streift und flüstert um das Boot.

Der Nachtwind zittert fröstelnd durch das Rohr.

„Frühvögel . . horch . ." „wenn der Rausch je verblich?"
„Du weinst" „ich weine — süß und bitterlich."
Der Mond scheint grell — leis geht das Gittertor . .

Der Nachtwind rauscht und schauert durch das Rohr.

Noch mehr kommt die rein äußerliche, virtuosenhafte Technik der künstlerischen Ausdrucksmittel bei Max Dauthendey zum Ausdruck. Er weiß in seiner Lyrik nur von sich selbst zu singen, er schwelgt geradezu in kühnen Metaphern und Tönen, er verneint das Leben, die Welt, die Menschen, ohne sie zu verachten. Sein zweites Gedichtbuch „Reliquien" zeigt auf dem Titel ein junges nacktes Menschenpaar, das starr, wie in einem Rausch nebeneinander liegt. Über ihnen, gleichsam aus ihrem Traum heraus, erhebt sich eine goldene Harfe, die von blassen, langen Händen gespielt wird; durch die Saiten der Harfe glänzen die Sterne des nächtlichen Himmels. „Diese Zeichnung drückt das dichterische Wesen Dauthendeys glücklich aus. Diese Kunst ist ein drangvolles Hinstammeln von Gefühlen, die aus

intensiven nervösen Reizen erwachsen. So resultieren Wirkungen von höchst fremdartigem musikalischem Reiz. Diese Kunst hat nichts Naives mehr, sie ist bewußter Ästhetizismus durch und durch."

Die Amseln haben...

Die Amseln haben Sonne getrunken,
Aus allen Gärten strahlen die Lieder,
In allen Herzen nisten die Amseln,
Und alle Herzen werden zu Gärten
Und blühen wieder.

Nun wachsen der Erde die großen Flügel,
Und allen Träumen neues Gefieder,
Alle Menschen werden wie Vögel
Und bauen Nester im Blauen.

Nun sprechen die Bäume in grünem Gedränge,
Und rauschen Gesänge zur hohen Sonne,
In allen Seelen badet die Sonne,
Alle Wasser stehen in Flammen,
Frühling bringt Wasser und Feuer
Liebend zusammen.

Die Luft so schwer...

Die Luft so schwer,
Wolken stehen weiß und still,
Der Himmel hohl und aschenleer,

Ein Rabenschrei —,
Und kreischt vorbei.
Die Bäume stehen kalt umher,
Es ist, als ob das letzte Herz gestorben sei.

Daß es schließlich vom Erhabenen zum Lächerlichen nur ein Schritt ist, zeigt Richard Schaukal, dessen Lyrik auch von momentanen seelischen Reizen in müdem, dekadentem Tone beherrscht wird, der aber die Seitensprünge von Heine zu Holz, von Liliencron zu Dehmel liebt, und deshalb als bewußter Poseur, gewissermaßen als Pierrot der Moderne erscheint.

Der Fiedler.

Ein Spielmann auf seiner Geige strich.
Es klang so rot, so königlich.
Das harte Kinn lag auf der Fiedel.

Ein Knabe ging und stand und blieb.
Und jeder Strich war ein Sensenhieb.
— — Den andern war's nur ein Straßenliedel.

An die Baronin Colombine.

Baronin Colombine ist so zierlich und zart.
Ich zupfe die Mandoline — leider noch keinen Bart.

Baronin Colombine, nimm dich in acht:
Auf meiner Mandoline sind Funken erwacht.

Baronin Colombine, lach nicht so laut!
Wie meiner Mandoline vor deinem Lachen graut!

Baronin Colombine, du nahmst mir meine Ruh.
Ins Wasser die Mandoline — und mich dazu!

Auch andere Dichter in der Nachfolge Dehmels, wie Max Bruns und Hugo Salus, offenbaren sich

als starke Formtalente, aber namentlich ihre Erotik tritt viel zu bewußt und absichtlich auf, als daß ihr die Berechtigung des Genius zuerkannt werden dürfte. Was bei Dehmel Natur ist, wird bei ihnen zur Manier; was dort Sittlichkeit ist, wird hier Süßlichkeit.

Katzen.

Mir gegenüber, im Sonnenschein,
schnurrte ein Kätzchen, grau-weiß und klein,
die schlanken Pranken hielten
einen bunten Kinderball
und spielten.
Und ich dachte an dich, mein Weib, mein Blut,
die du den zierlichen Tierchen so gut.

Ein Vogel sang; — da ward sie stumm,
die Krallen steil, der Buckel krumm,
und dann —: mit hohem Satze
schnellte sie auf; die Meise schrie.
Die Katze
ergriff sie sicher, durchbiß das Genick —
jammernd erstarrte des Vogels Blick.

Dann ruhte sie wieder im Sonnenschein,
die Zierliche, Schlanke, grau-weiß und klein;
blutige Flaumfedern lagen
umher; aus ihrem Schnurren sang
Behagen;
doch in den Augen knisterte Glut —
und ich dachte an dich, mein Weib, mein Blut.

Im stillen Hafen.

Dies ist mein Glück: in allen Bitternissen
Des Seins daheim mein junges Weib zu wissen,

Das mädchenhaft und hold und lieb und rein
Nichts andres wünscht, als mein, nur mein zu sein;
Das weich ihr Haar anschmiegt an meine Wange
Und mir vertrauend, wie ein frommes Kind,
Mit feuchten Augen, die voll Güte sind,
Für Gaben dankt, die — ich empfange.

Viel höher als diese zuletzt genannten Dichter stehen andere, die zwar auch durch allerlei symbolische Züge, Klangeffekte, Stimmungsschwelgerei künstlerisch zu wirken suchen, aber doch — abgesehen von der starken Einwirkung durch Nietzsche — eigene Bahnen gesucht haben wie Franz Evers. Zwar verdient er bei weitem nicht das Lob, das ihm Bethge mehr dichterisch als kritisch spendet: In den majestätischen „Hohen Liedern" ist er wie ein pathetischer Priester, der in Melodien redet. Diese „Hohen Lieder" sind eine voll hinströmende Symphonie von großer Bilderfülle. Evers' Erkenntnisdrang wendet sich mit pathetischen Gesten dem Höchsten und Letzten zu, mit dem ihn ein Ahnen verbindet. Am innigsten ist sein lyrisches Gefühl aber dann, wenn er ein dämmeriges Lied der Liebe oder raunende Strophen über eine Stimmung in der Landschaft bildet. — Denn unter seinen „pathetischen Gesten" birgt sich viel leerer Wortschwall, dazwischen aber finden wir bei ihm vieles, was lyrisch hochvollendet ist, so daß ihm ab und zu sogar ein Volkslied gelingt.

Abendlied.

Du ferne Flöte
Hinter dem Hügel dort,
Wie sprichst du glühenden Klangs,
Was mein Herz verschweigen muß,

Wie bebst du zitternd dahin
Über die Apfelblüten im Mondlicht,
Daß die Schatten der Bäume
Zu schwinden scheinen
Und alles in Glanz getauchte
Selige Sehnsucht wird,
Aus Menschenschmerz leise sich ringende
Selige Lebensglut.

Einsame Stimme du
Hinter dem Hügel dort,
Mein Herz, mein Herz sprichst du aus.

Jugend.

Am Schlehdorn, am Schlehdorn —
Wißt ihr, wo der steht?
Da sprach der Hirtenknabe
Sein Morgengebet.
Trieb die Schafe dann auf die Weide
Hin durch den sonnigen Raum;
Über die blühende Heide
Träumte sein junger Traum.

Am Schlehdorn, am Schlehdorn —
Wißt ihr, wo der steht?
Da sprach eine junge Dirne
Ihr Abendgebet.
Und der Wind kam von der Heiden
Und küßte ihres Kleides Saum . .
Die beiden, die beiden
Träumten den ersten Traum.

Der Frischeste aus dieser Gruppe ist Otto Erich Hartleben, der zu Dehmel etwa steht wie Bierbaum zu Liliencron. Er ist kein Grübler wie Dehmel, aber auch kein Romantiker wie Liliencron. Er ist als Lyriker ein ernster einsamer Sinnierer voll elegischer Klänge, den es zu Goethe, nach Italien und zu den Griechen zog. Die Sprache der Liebe ist bei ihm ohne Leidenschaft; er gibt sich, obgleich wir zuweilen bei ihm auch zynische und soziale Regungen wahrnehmen, als ein Mensch, der die Stürme des Lebens überwunden hat, der sich von der Romantik befreit und zum Klassizismus entwickelt.

Liebesode.

Im Arm der Liebe schliefen wir selig ein.
Am offnen Fenster lauschte der Sommerwind,
Und unsrer Atemzüge Frieden
Trug er hinaus in die helle Mondnacht. —

Und aus dem Garten tastete zagend sich
Ein Rosenduft an unserer Liebe Bett
Und gab uns wundervolle Träume,
Träume des Rausches — so reich an Sehnsucht!

Auf Reisen.

Die Sonne lag noch auf den Straßen,
Es war am hohen, reifen Tag —
Ein stummer Jubel ohne Maßen
Erhöhte meines Herzens Schlag.
Es klang in mir ein Spiel der Sinne
Aus Kinderlust und Manneskraft,
Und stolz und wonnig ward ich inne
Des Glücks der freien Wanderschaft.

Kein banger Führer, der mich leiten,
Kein Freund, der mich begleiten darf —
Mein sind die Höhen, mein die Weiten,
Rauh weht die Luft, so frisch und scharf.
Und dennoch süß mit sanften Mächten
Dringt Sonnenwärme tief ins Herz,
Und wie ein Traum aus fernen Nächten
Verschwindet jeder alte Schmerz.

Auf diese Phase der Entwicklung in unserer modernen Lyrik lassen sich in gewissem Sinne die Worte Goethes an Eckermann (1830) über eine ähnliche Periode in der französischen Literatur anwenden:

„Die Extreme und Auswüchse werden nach und nach verschwinden; aber zuletzt wird der sehr große Vorteil bleiben, daß man neben einer freieren Form auch einen reicheren, verschiedenartigen Inhalt wird erreicht haben, und man keinen Gegenstand der breitesten Welt und des mannigfaltigsten Lebens als unpoetisch mehr wird ausschließen. Ich vergleiche die jetzige literarische Epoche dem Zustande eines heftigen Fiebers, das zwar an sich nicht gut und wünschenswert ist, aber eine bessere Gesundung als heitere Folge hat."

XII. Kapitel.

Die moderne weibliche Lyrik.

Die moderne Lyrik, in der als Grundakkord eine leidenschaftliche Seelenanalyse klingt, mußte auch die Frau zur Schaffenden machen, da einerseits ihr Gefühlsleben viel unmittelbarer ist als das des Mannes, andrerseits gerade die tiefsten Töne der Lyrik das Mysterium der Frauenseele sangen. Was war daher natürlicher, als daß die Frau selbst zur Interpretin ihres Inneren wurde. Aber darin lag auch die große Gefahr, daß, wo die Frau ihr Gefühl unmittelbar sprechen läßt, es weit über das künstlerische Maß hinausflammt; wo es absichtlich eingeengt wird, bewegt es sich in den gewohnten Bahnen, die nicht den Eindruck der ursprünglichen Empfindung, sondern der Nachempfindung hervorrufen. In diesen beiden Extremen hat sich die gesamte moderne Frauenlyrik bisher bewegt und deswegen kaum etwas Hervorragendes geschaffen, trotzdem sie sich im allgemeinen weit über die als klassisch gepriesene Annette Droste-Hülfshoff hinaus entwickelt hat.

Das leichte Anpassungsvermögen der Frau eignete sich sehr bald die Technik und die Ausdrucksmittel der modernen Lyrik an, ohne das Neue im Stoffgebiet selbst

zu suchen. Es ist leicht, gerade viele der anerkanntesten modernen Dichterinnen auf Goethe, Lenau, Heine, Storm zurückzuweisen, als deren Epigonen sie figurieren.

Typisch dafür ist der Kultus, der mit Johanna Ambrosius getrieben wurde, als sie von Professor Schrattenthal, dem unermüdlichen Förderer der Frauendichtung, entdeckt wurde. Ihr erstes Gedichtbuch erreichte bald die 36. Auflage, sie wird als Volks- und Naturdichterin gepriesen, sogar unmittelbar neben Goethe gestellt. Johanna Ambrosius vermag ihren Empfindungen in schlichten Versen oft einen ergreifenden Ausdruck zu geben, ihre Lieder von Liebe und Leid, von Wald und Heimat, sind von tiefer Sehnsucht getragen.

„Die Blätter fallen so leis und lind;
Bald hat zerstört sie der höhnende Wind,
Dann weinen die schmucklosen Äste,
Um ihre treulosen Gäste.
Und all die duftende Sommerpracht
Begräbt eine kalte Novembernacht.
O Leid über alle Maßen!
Das ist das ewige Einerlei,
Der Winter kommt auf Rosen und Mai,
Die Blätter fallen — vorbei, vorbei.
Die Blätter fallen, kann's fassen kaum,
So schnell versank mein sonniger Traum,
Das Schicksal winkte uns scheiden,
Wir mußten geduldig es leiden.
Vergebens durchirrt die Sehnsucht den Weg,
Der Himmel so grau, verweht jeder Steg,
Was wollen die vielen Tränen?
Sie waschen die Spur vom Glück nicht aus,
Es schläft tief unten im kühlen Haus,
Die Blätter fallen, nun ist es aus."

Darüber hinaus ist sie nicht gekommen, im Gegenteil machen ihre späteren Gedichte nicht mehr den Eindruck des Erlebten und Empfundenen, sondern der künstlichen Mache. Es ist auch unrichtig, sie als Heimatsdichterin zu preisen, denn die schwermütige Landschaft ihrer litauischen Heimat, die im Volkslied ihren Ausdruck hätte finden müssen, gibt ihren Liedern nichts als die Grundstimmung.

Dieselbe Überschätzung hat die Lyrik von Anna Ritter erfahren, obwohl sie äußerlich viel feiner gestaltet, innerlich viel tiefer und seelenvoller empfunden ist als die der ostpreußischen Bäuerin. Auch in den meisten ihrer Lieder klingt tiefste Trauer, ja wilder Schmerz wieder, seltener das stille Nachempfinden einer seligen Vergangenheit.

„Weißt du den Abend noch? Die Ulme hing
Die dichten Zweige schützend um uns nieder,
Der Bach schoß gluckſend unterm Zaun vorbei,
Und um die Holzbank duftete der Flieder.

So süß, so süß! Die laue Nachtluft floß
In weichen Wogen schmeichelnd um die Glieder.
Die Grille zirpte leis im hohen Gras,
Und um die Holzbank duftete der Flieder.

Vom Himmel sank ein Stern in jähem Zug,
Lichtscheue Falter huschten hin und wieder,
Dein Arm umfaßte mich, wir waren jung . . . .
Und um die Holzbank duftete der Flieder."

Weinende Liebe.

Du sagst, ich sei jung—
Das nimmt mir die Ruh!

Du sagst, ich sei schön —
Ich weine dazu.
Was soll mir die Jugend?
Ich bin ja allein.
Was taugt mir die Schönheit?
Sie ist ja nicht dein!

Ich hab' dich so lieb' —
Du ahnst nicht, wie sehr!
Ich trage ein Leid —
Du weißt nicht, wie schwer!
Ich hatte ein Hoffen —
Das ist nun tot . . .
Ach Gott, erbarme
Dich meiner Not!

Der modernen Literaturbewegung stehen diese Dichterinnen ebenso fern wie etwa Frida Schanz oder Carmen Sylva, die liederreiche Königin von Rumänien. Dagegen finden wir bei Alberta von Puttkammer bereits eine Annäherung an Liliencron, dessen Balladen für sie vorbildlich sind. Sie singt nicht mehr nur von Lenz und Liebe, sondern weiß auch für die wildesten Leidenschaften Worte zu finden in tiefen, ernsten und formvollendeten Gedichten.

Ein Aufschrei.

Und ich soll hingehn in die Einsamkeit,
Und soll mich lösen aus der Trunkenheit,
Die fiebernd mich und dich in Fesseln schlägt,
Und übersinnlich uns zur Gottheit trägt!
Und es soll Stunden dieser Erde geben,
Die wir zusammen nicht mehr werden leben!

Und Tage sollen dunkel sich verbluten,
Wo unsrer Herzen zitternd junge Gluten,
Die einst, sich suchend, loderten zusammen,
Aufbrennen müssen in getrennte Flammen!

Die moderne Frau im vollsten Sinne des Wortes finden wir in Marie Janitschek. Sie ist von Schopenhauer und noch mehr von Nietzsche stark beeinflußt. „Eine eigentümliche Mischung von irdischem Lebensdrang und einer oft religiös gefärbten Sehnsucht nach dem Übersinnlichen kennzeichnet alle ihre Dichtungen, in denen Vers und Prosa zusammenfließen, wie Welt und Überwelt, und in denen das Gewirr der verschiedenen Spannungen häufig den Anschein des Krankhaften hat, während im nächsten Augenblicke die Äußerung entschiedener Kraft Verwunderung erregt." Mit der ganzen glühenden Leidenschaft ihres Empfindens folgt Marie Janitschek dem Kampf des Begehrens in der Mädchenbrust; hier, wo sie ihre ganze Seele ausschütten kann, vermag sie Stimmungsbilder zu entwerfen, in denen alles Glut, Farbe und Pracht ist.

Gomorra.

Das Feuer schleicht in den Gassen
Mit leisem Raubtiertritt,
Die schönen Töchter, die blassen,
Vernehmen nicht seinen Schritt.

Sie ruhn auf weichen Fellen,
Müde von Tanz und Gelag,
Ihre jungen Brüste schwellen
Entgegen dem morgigen Tag.

Sie träumen von dunklen Freuden,
Von heimlicher Harfen Klang,
Von königlichem Vergeuden
Und lachendem Überschwang.

Sie träumen von Cherubsflügeln —
Da stoßen die Wächter ins Horn,
Rot über Gassen und Hügeln
Lodert Jehovas Zorn.

Der Einfluß Schopenhauers auf Marie Janitschek äußert sich in ihren vielfachen Klagen über die furchtbaren Leiden der Menschheit und über die Nichtigkeit alles Irdischen. Wenn sie die Natur betrachtet, so findet sie in ihr nichts als Kampf und Tod, und jedes Geschöpf sieht sie in Todesangst. Andrerseits treibt sie unter dem Einfluß Nietzsches einen Kultus der Kraft, der zur Verachtung alles Schwachen führt. Dem Starken ist alles erlaubt; selbst das Weib darf sich hingeben, wenn es die Kraft hat, sich von dem Falle wieder zu erheben. Sie hat sich auch die dithyrambische Form Nietzsches für ihre Gedichte angeeignet; sie liebt die freien Rhythmen, weil ihr der Bau in regelmäßigen Strophen und Versen den weiten Schwung ihrer Gedanken hemmt. „Die Sprache zerreißt sie, wie ein Mädchen das Mieder aufreißt, um der Brust Luft zu machen." Trotzdem erreicht sie ihre reinsten lyrischen Wirkungen in den Gedichten, wo sie die alte Form beibehält.

Geheimnisse.

Der Wildbach braust, es rauscht die Luft,
schwefelfarbnes Gewölke speit rote Flammen,
zerrissne Zweige treiben im Sturm,
die Tiere stecken die Köpfe zusammen.

Auf schroffem Fels, der senkrecht fällt
in die gähnende Tiefe, steht ein Weib
und jauchzt in die Wolken und herzt einen Mann,
und schlingt ihre Arme um seinen Leib.

„Salve Jehova, brav gewettert,
hier stehen zwei und freuen sich baß
deiner Drommeten und Flammengarben,
rase weiter in deinem Wolkengelaß.

Wir sind sicher vor deinen Feuern,
heißer brennt unsre als ihre Glut,
wir sind sicher vor deinen Strömen,
höher schwillt unser drängendes Blut.
Salve Jehova!"

Die Güsse schweigen,
durch die Wälder geht leises Erzittern hin,
stockende Donner stottert das Echo,
die Wolken schauern und — entfliehen.
. . . .

Ein schroffer Felsen, der senkrecht fällt
ins leere Dunkel, türmt sich auf,
Edelweißwiesen träumen still,
Tannen raunen aus der Schlucht herauf.

Vor Jahren. Roter Himmel rings,
auf diesem Fels ein Mann, ein Weib,
er starb ihr jüngst, wer sagt warum?
Was suchet hier ihr müder Leib?
. . . .

Auf schroffem Felsen, der senkrecht fällt
in die gähnende Tiefe, ruht die Sonne,
Tannen raunen aus der Schlucht herauf,
die Tiere kosen in scheuer Wonne.

Es ist alles wie früher, ...
O Jehova!

Eine Marie Janitschek durchaus verwandte Natur ist Ricarda Huch, deren Verse an Conrad Ferdinand Meyer und Gottfried Keller erinnern. Das Verlangen, die ganze Fülle des Lebens auszukosten, das Begehren nach überschäumendem Lebensgenuß klingt aus ihnen wieder. Auch ihr gilt der Kampf mit dem Schicksal, das Recht des Starken, die elementare Kraft zum Leben als heiliges Evangelium.

Unersättlich.

Ganz mit Frühling und Sonnenstrahl,
Klang und duftendem Blütengruß
Mein verlangendes Herz einmal
Füll uns, heiliger Überfluß!
Gib mir ewiger Jugend Glanz,
Gib mir ewigen Lebens Kraft
Gib im flüchtigen Stundentanz,
Ewig wirkende Leidenschaft!

Herbst.

Herbst ist es, siehst du die Blätter fallen?
Nicht wie die Welkenden fromm
Wollen wir beide zu Tode wallen —
Küsse mich, komm!

Wolkenjagd oben in fernen Räumen!
Köstlich und wonnevoll
Ist es, die Perlen vom Wein zu schäumen,
Übermutstoll.

Aber noch herrlicher ist's, zu schlürfen
Alles in einem Zug!
Größeste Fülle, doch dem Bedürfen
Nimmer genug!

Laß uns das weinleere Glas zerschmettern,
Komm von dem Gipfel ins Grab
Gleich unverletzlichen ewigen Göttern
Lächelnd hinab!

Viel reinere lyrische Wirkungen erzielte Thekla Lingen, obwohl sie an Bedeutung weder an Ricarda Huch noch Marie Janitschek heranreicht, die beide weit über sämtlichen modernen Dichterinnen stehen. Aber die starke Empfindung ihrer leidenschaftlichen Liebe spricht unmittelbar zum Gefühl.

Hilf mir!

Du mußt mich küssen, wie die Sonne glüht,
Hoch wie das Meer muß deine Liebe rauschen,
Wie Orgelbrausen durch die Kirche zieht,
Wie Glockenklang, so stark und hehr zu lauschen.

Ich hab' in dich mein ganzes Sein gesenkt,
Und wie die Erde mußt du Kraft mir geben,
Zu tragen, was mir das Geschick verhängt,
In meiner eignen Sonne Licht zu leben.

Dann findet mich der Spott der Menge nicht,
Dann laß sie schmähen und mein Tun verhöhnen —
Was ihres Alltags kalte Stimme spricht,
Soll unsrer Liebe Jauchzen übertönen.

Was Thekla Lingen den meisten modernen Dichterinnen gegenüber ganz besonders sympathisch erscheinen läßt, ist ihr feiner Zug zum Humor, zu hellen, freundlichen Tönen gegenüber dem düsteren Pessimismus, der sich sonst überall geltend macht.

Dieses echte, gesunde, herbe Empfinden klingt auch aus den Versen der westfälischen Dichterin Lulu von Strauß und Torney. Wie Thekla Lingen hat auch sie ein Talent zur Ballade. Sie wurzelt fest im Heimatboden, und dadurch gelingen ihr Kunstwerke wie die Heinrichsballaden und „Eva von Trott". Sie findet tragische, volkstümliche Stoffe, die in ihrer Technik an die schottische Ballade erinnern, in der westfälischen Bauernhütte.

Letzte Ernte.

Ich brachte in siebzig Jahren viel Ernten ein, —
Dies soll mein letztes Fuder wohl gewesen sein!
Die Gäule scheuten am Tore, sie jagten mit Gewalt —
Ich schrie und riß an der Leine, aber mein Arm ist alt.

Vor ihren polternden Hufen der Staub flog auf wie Rauch;
Die Garben schleiften die Steine, — mein alter Rücken auch.
Mutter, was hilft das Weinen? Das ist nun, wie es ist,
Siebzig Jahre und drüber war doch eine schöne Frist!

Daß sie den Schmied nur holen, ein Eisen fehlt dem Roß.
Und hinterm Hof am Tore, da ist ein Pfosten los.
Und daß sie nicht vergessen: da, wo die Pappeln stehn,
Im letzten Schlag am Berge, da sollen sie Roggen sä'n.

Kommt jeder an die Reihe, König, Bauer und Knecht.
Ist's unsers Herrgotts Wille, so ist es mir auch recht.
Was stehst du vor dem Bette und beugst dich drüber dicht?
Meinst du, Mutter, ich sähe die Totenlichter nicht?

Vier Lichter an der Lade, wie sich's zu Recht gehört,
Vier Pferde vor dem Wagen, der mich vom Hofe fährt,
Der weißen Klageweiber, zween vor meiner Truh,
Im breiten linnenen Lacken vom Kopf bis auf die Schuh!

Mutter, kommen die Kühe schon vom Kamp herein?
Die Schwarze brüllt am Tore, da muß es Melkzeit sein.
Ich höre die Knechte singen vor der Dielentür, —
Morgen und Feierabend bin ich nicht mehr hier!

Viel Hände braucht die Ernte. Der Herrgott hat's gewußt.
Gottlob, daß ich nicht früher habe fortgemußt!
Und wenn ich Feierabend heute machen soll, —
Gemäht sind die letzten Ähren, und alle Scheuern voll!

Aber auch aus ihren lyrischen Liedern strömt uns viel Persönliches entgegen, „Lebenssehnsucht in stillen Tagen, ja mehr, Sehnsucht nach einem besonderen Schicksal, Kraft und Kraftgefühl für kommende Stunden vollen Lebens". Und dann die Bangnis, immer ein großes

Ziel vor Augen, sich nicht frei zu wissen von den Leidenschaften und Schwächen, die sie auf dem Wege zurückhalten könnten.

> Den Sturm des Lebens sah ich und den Tod;
> Ich kenne der Entsagung müdes Schweigen, —
> Und was ich weiß und sehe, wird mein eigen,
> Und meine Stirne beugt der Menschheit Not!
>
> Durch alle Straßen möcht ich rufend gehn
> Und Schwesterarme jedem Schmerze breiten,
> Ich möchte hell in alle Dunkelheiten
> Die Lichter meiner großen Liebe sä'n.

Ein glühendes, pulsendes Leben spricht aus ihren Liedern, aber aus ihren Leidenschaften ringt sie sich zur Befreiung durch. Wenn auch der Einfluß Goethes, Eichendorffs und des modernen Karl Busse sich nicht verleugnen läßt, hat sich Lulu von Strauß und Torney in kraftvoller Weiterentwicklung eigene Töne geschaffen. Ihre Kunst hat sich vertieft durch die Kämpfe, die keinem modernen Frauencharakter, der sich mit dem Zeitgeist auseinandersetzt, erspart bleiben. Von ihren Gedichten gilt dasselbe, was die Dichterin selbst über ihr Novellenbuch „Der Hof am Brink", geschrieben hat:

„Es ist entstanden aus der unbekümmerten Freude am Geschichtenerzählen, — aus dem Drang, in einfach kräftigen Bildern, nicht in der scharf auf ein Problem zugespitzten Novellenform, lebendig hinzustellen, was ich selbst in Vergangenheit und Gegenwart liebe, und es auch andere lieben zu lehren."

Dadurch gelingen ihr auch Volkslieder von schlichter, tiefer Wirkung:

Wenn einst meine welken Kränze im Sommerwinde
wehn,
Ihr sollt keine weißen Lilien auf meinen Hügel sä'n.

Lilien müssen blühen auf eines Mädchens Grab,
Das seine junge Seele noch keinem Liebsten gab.

Pflanzt rote Flatterrosen für mich im Friedhofsgrund,
So rot wie ihre Blüten war meines Liebsten Mund, —

Die sollen allsommers wieder in vollen Knospen stehn
Und blühn drei lachende Tage, — und dann im Wind
verwehn!

Im Gegensatz zu diesen schlichten Gefühlstönen entwirft Isolde Kurz fast ausschließlich das düstere Bild des Todes in Böcklinschen Farben. Sie ist eine echt lyrische Natur, der selbst die Begebenheit zur Stimmung wird. Ihre Stellung in der modernen Literatur würdigt R. M. Meyer, wenn er von ihren Gedichten, die er „die ergreifendsten Totenklagen der neueren Lyrik" nennt, sagt: Vergleicht man sie mit den schönen Gedichten, die Heyse dem Tod seines Kindes, Geibel und Hopfen dem ihrer Frauen gewidmet haben, so sieht man die Linie der Entwicklung, die von Isolde Kurz dann weiter zu Stefan George und seinem Kreis führt: immer feinere Ablösungen vom Grob-Tatsächlichen, immer intensivere Versenkung in die Realität der Empfindung, immer kunstvollere Abrundung zu einem rein lyrischen Gebilde — nur Zustand, keine Erzählung. Die innere Form der Lyrik hat Isolde Kurz wie wenige befreien helfen, in der äußeren ist sie dem klassischen Stil der schwäbischen Romantiker Uhland, Möricke, Weiblinger treu geblieben.

Die erste Nacht.

Jetzt kommt die Nacht, die erste Nacht im Grab.
O, wo ist aller Glanz, der dich umgab?
In kalter Erde ist dein Bett gemacht.
Wie wirst du schlummern diese Nacht?

Vom letzten Regen ist dein Kissen feucht,
Nachtvögel schrein, vom Wind emporgescheucht,
Kein Lämpchen brennt dir mehr, nur kalt und fahl
Spielt auf der Schlummerstatt der Mondenstrahl.

Die Stunden schleichen — schläfst du bis zum Tag?
Horchst du wie ich auf jeden Glockenschlag?
Wie kann ich ruhn und schlummern kurze Frist,
Wenn du, mein Lieb, so schlecht gebettet bist?

Es ist ein typischer Zug in der modernen weiblichen Lyrik, daß die Sehnsucht der Sinne erst dem verlorenen oder toten Geliebten eingestanden wird, den unmittelbaren Ausdruck zum Leben in der Liebe wagt sie nur verhältnismäßig selten anzuschlagen. Erst in der jüngsten Zeit ist eine Wandlung fast ins Extrem eingetreten, die aber oft über das Maß, die jede Kunst innezuhalten hat, wenn sie noch Anspruch darauf erheben will, Kunst zu sein, hinausgeht. Diese modernen Frauen, die in allen Tonarten ihre erotischen Lüste kund tun, lassen viel zu sehr die gewollte Tendenz erkennen, als daß man an natürlich hervorbrechende Leidenschaft der Gefühle glauben könnte. Damit muß über die Gedichte der Marie Madeleine und der Dolorosa der Stab gebrochen werden, obwohl gerade die letztere große dichterische Kraft verrät.

In meinem Herzen ist kein Raum,
da ist kein Raum für Heim und Kind.
Es hält mich fest in Zucht und Zaum
die Liebe, der wir dienstbar sind.
Ich kann das eisern harte Joch
der großen Leidenschaften tragen,
und werfe furchtsam von mir doch
die Last von armen Werkeltagen.

Mich traf mit feurig grellem Licht
ein Blitzstrahl, den die Hölle sandte,
daß tiefe Röte mein Gesicht
und Durst nach Schmerz mein Blut verbrannte.
Deine Peitsche flog mir ins Genick,
ich sog entzückt die Schmerzen ein;
und in mir flammte hell das Glück
und brannte mich von Sehnsucht rein.

Nun kann ich einsam in der Nacht
mich in die weichen Kissen wühlen
und fiebernd deine Herrschermacht
in wundgepeitschten Gliedern fühlen,
bis mich ein zärtlichwilder Traum
in dunkelrote Schleier spinnt . . . . .
In meinem Herzen ist kein Raum,
da ist kein Raum für Heim und Kind.

* * *

Du liebst mich nicht. Kein zärtliches Begehren
küßt meinen Mund und streichelt meine Brüste.
An deinen schrecklich wachen Sinnen zehren,
von mir erweckt, tyrannische Gelüste.
Du liebst nur meine blütenweiße Haut
verbrannt, zerschlagen und mit Blut betaut.

Nur wenige starke Naturen haben sich hier so ehrlich behauptet wie Margarete Beutler. Das Bekenntnis in ihren Liedern ist so natürlich, wie die Beichte von ihrem Leben:

„Erzogen bin ich durch die treueste aller Kinderfrauen: die Sonne. Was in mir reifte, reifte durch sie. Eines Tages lockte sie mich aus meinem Elternhause, das weder düster noch freundlich war. Ich ging ohne umzuschauen. Es war so bequem, die Sonne wies den Weg. In den böhmischen Wäldern ließ ich meinen Mädchenleib durchsonnen, bis er reif zur Liebe ward. Die Liebe stellte mich auf einen Hügel und hieß mich Umschau halten. In dieser Zeit ward mein Knabe empfangen in reiner freier Liebe. — Und wieder winkte die Sonne, und ich ging wieder hinauf in meine Wälder und bot ihr meinen nackten mütterlichen Körper, damit sie das Kind in meinem Schoße durchleuchte und stärke. Mein Knabe liebt die Sonne wie ich, und ich glaube, sie liebt ihn auch und wird ihn einst leiten wie mich."

An den Kommenden.

Du wirst ein Kind der Liebe sein,
ein kleiner Vagabund,
kriegst Vaters trotzigen Lockenschein
und Mutters Sehnsuchtsmund.

Kriegst Mutters schnellen Wanderblick
und Vaters starke Hand,
kriegst Vaters lachendes Liebesglück
und Mutters Märchenland.

Der Erde Kräfte sind dir hold,
des Himmels Sonnen nah —
Das wird ein Leben, süßes Gold,
ach, wärst du nur schon da!

Für diese Sehnsucht, Mutter zu werden, hat sie gekämpft, und dann hat sie starke Lieder ihrer unbeschützten Liebe gesungen. Sie ist reich an echter Leidenschaft und eigener Kraft, sie wirkt versöhnend, daß sie die letzten Bekenntnisse des Frauenlebens in reiner Nacktheit sagen kann, daß sie der leidenden Frauenseele Trost zu spenden vermag.

Schwester, komm mit!

Schwester, komm mit!
Deine Hände sind zart und schlank —
Mir ist um dich so bang — —
Schwester, komm mit!
Ob dich der Schlamm geboren,
Ob dich das Laster fand
Noch an der Kindheit Rand —
Ob dich die Not erkoren — —
Ich will nicht fragen.
Mein Stübchen ist friedvoll rein,
Da sind wir beide allein,
Und ich will dir Liebes sagen.
Ich will dich Schwester nennen
Um der Sehnsucht willen,
Die wir alle kennen.
Ich bette dein Haupt in meinen Schoß
Und spreche dich aller Sünde los:
Du sollst rein
Diesen kurzen Abend sein
Um meiner Sehnsucht willen.
— — Schwester, komm mit!

Ein Liedlein.

Meine grüne Wiese lag
Noch in Tau und Träumen — —
Sprach ich: Lieber Liebster, trag
Mich zu unserm Erdbeerschlag
An den Ahornbäumen!

Ach, ich weiß, ich bin nicht leicht,
Doch du bist ein Riese — —
Auch ist schnell ein Lohn erreicht,
Wenn man so als Zweie schleicht
Durch die Morgenwiese...

Also bat ich, ziemlich fein,
Doch es wollt' nicht nützen — —
Sollt' mir nicht beschieden sein,
Hoch im jungen Tagesschein
Königlich zu sitzen.

Denn der sehr Geliebte klagt,
Ich sei unbescheiden,
Er hätt' sich genug geplagt,
Und auf süßen Lohn die Jagd
Möcht er lieber meiden...

Schließlich sei der Mann kein Vieh,
Und der stärkste Riese
Hätte wohl genug der Müh,
Wenn er bis zur Morgenfrüh
Sich galant erwiese...
— — — — — — — — —
Schwestern, flehen wir zum Pan,

Daß er uns beschere,
Was uns stets erfreuen kann
Und in Fülle jedem Mann
Recht zu wünschen wäre!

Wieviel von dieser Lyrik, sowie von der gegenwärtigen Dichtung überhaupt, in das Bewußtsein der Zukunft übergehen wird, bleibt eine Frage der kommenden Zeit. Kunstwerte nennt Hugo von Hofmannsthal vollkommen, wenn sie Ahnung und Gegenwart, Sehnsucht und Erfüllung zugleich sind. Dann aber dauern sie fort.

Unsere Literatur ist vorläufig den Gesetzen der Weiterentwicklung unterworfen. Dieser Gedanke stand am Ausgangspunkt unserer Ausführungen, er muß auch an ihren Endpunkt gesetzt werden. Aber wenn unsere Dichtung auch weiterkämpfen muß, darf sie dennoch Kränze winden, um die Häupter der Gegenwärtigen damit zu schmücken.

„Die Kunst geht ihren eigenen Weg," sagt Richard Dehmel, „wohl ihr, wenn das Volk ihr zu folgen vermag."

Dichter-Verzeichnis.

Gedruckt bei Deubach & Lindemann
Magdeburg-Sudenburg





